إشكاليات في الانتاج المعرفي والدلالي للمصطلح النقدي الأدبي العربي المعاصر

الدكتور وجيه فانوس*

تأسيس

ليس ثمة من لايعترف بوجود أزمة مصطلح نقدي أدبي عربي معاصر ، بل ليس ، بين المهتمين بهذا الأمر ، من لايسعى لأن يدلي بدلوه في هذا المجال ، ولعل شدة هذا الحماس ، لمناقشة موضوع المصطلح النقدي الأدبي العربي، واتساع رقعة هذا النقاش العربية جغرافيا وفكريا ، لاينبعان من اعتبار إن الأمر لايعدو أن يكون مجرد موجة ثقافية أو أدبية سائدة ، أو لأن الأمر محاولة للوقوف في وجه تيارات فكر وتعبير وافدة من خارج مجالات ، ماقد يراه بعض الناس ، الصبغة الأدبية والفكرية المحلية أو القومية . إن في هذا كله مايؤكد إن الأمر بات حالة أساسية من حالات الثقافة الأدبية العربية المعاصرة ، وهي حالة استطاعت أن تفرض ذاتها بقوة وإلحاح على الخريطة الثقافية والفكرية والجغرافية لهذا الوطن .

ثمة إجماع على التوقف عند مشكلة المصطلح النقدي الأدبي العربي المعاصر ، وثمة سعي ، من كل حدب وصوب ، لتحديد جوانب هذا الموضوع ، والعمل ، تالياً، على معالجتها أو معرفة كيفية التعامل معها . ولعل من أبرز عوامل هذا السعي ، إن المصطلح النقدي الأدبي ، على مافيه من إمكانية أو رحابة لما يمكن أن يعرف بالترميز الدلالي أو التشفير ،، لايمكن له إلاّ أن يكون أداة توصيل ويتميزّ المصطلح النقدي الأدبي، في هذا التوصيل ، عن مايمكن أن يكون عليه المصطلح العلمي، القائم على أساسية البعد الترميزي التجريدي ، بأنه توصيل ثقافي ، أي توصيل فاعل في تكوين التفاعل الذاتي والجمعي للإنسان المتعامل معه أو به من خلال موقف هذا الإنسان من الحياة وشؤونها . فالمصطلح النقدي الأدبي العربي المعاصر يعاني من عدد من التركيبات التشكلية والوظيفية المتعارضة فيما بينها، والتي يمكن أن تكون مصدراً لقيام عدد من الإشكاليات التي تحيط بوجوده ومن أبرز هذه التركيبات والتشكلات الوظيفية :

● إن المصطلح النقدي ، باعتباره مصطلحاً مؤلفاً من ألفاظ محددة ، فهو مقيد من جهة دلالته اللفظية ، وباعتباره دلالة على قيمة فكرية قابلة للتفاعل والتغيّر بحكم الواقع الذي يتعامل معها ، فهو منفتح من جهة دلالاته الاجتماعية والجمالية .

● إن المصطلح النقدي مؤثر بمضمونه على الفعل الثقافي ، في حين إن هذا المضمون مابرح يعاني من لبس وإبهام يحيطان بكثير من جوانبه .

(*) أستاذ النقد الأدبي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في الجامعة اللبنانية

● إن مادة هذا المصطلح النقدي هي الأدب المحلي أو القومي ، بكل مافيها من سمات ومفاهيم وقيم ثقافية وحضارية خاصة بها، وهو ، في كثير من تشكُّلاته، نتاج بنايات فكرية من خارج هذا الإطار المحلي أو القومي ، ومن خارج مايمكن أن يكون فيه من سمات وقيم ثقافية وحضارية .

● إن هذا المصطلح مايبرح وليد جهود فردية شخصية يقوم بها باحثون ونقّاد على مسئولياتهم الخاصة ، وانطلاقاً من تجاربهم الثقافية الشخصية ، وقلما يأتي نتيجة مسؤولية مؤسساتية ثقافية أو فكرية عامة.

ولذا ، فقد يمكن للمرء أن يقرّر عدداً من الإشكاليات الناتجة عن هذا الوضع، والتي يمكن له أن يفيد من مناقشتها في إغناء سعيه لبحث موضوع المصطلح النقدي الأدبي العربي المعاصر . ولعلّ من أبرز هذه الإشكاليات :

● – التعبير والتوصيل عبر فاعلية التشفير.

● – المصطلح النقدي الأدبي بين الفعل المعرفي وغربة المفهوم.

● – ضرورة المحافظة على المحليّة أو القوميّة وحتميّة الانفتاح المؤدي إلى تجاوز كثير من حدود المحليات أو القوميات.

●– الواقع المعرفي العربي المؤدي إلى حتمية الفردية في التجريب والتأسيس وضرورة الانتشار الجمعي للفعل الثقافي الإنساني.

التعبير والتوصيل عبر فاعلية الترميز

إن مايمكن أن يطلب توصيله ، في مجال المصطلح النقدي الأدبي بالذات ، ليس سوى مادة معرفية واسعة الأفق الانفتاحي. إنّضها ، بحكم وجودها وغائيتها ، أي بحكم ارتباطها بجوهر النتاج الأدبي وقيمه الاجتماعية والجمالية ، ومايمكن أن يحيط به من رؤى ذاتية وتوجهات فكريةً ، مادة متطورة ومطوّرة في آن. وفي الوقت عينه ، فإن هذه المادة تجنح ، بحكم تشكّلها الترميزي أو التشفيري، – إن جاز التعبير – الذي لايمكنها إلاّ أن تظْهر وجودها من خلاله إلى أن تكون لغة محدودة وذات أفق ضيق إن لم يكن ثابت .

إن المصطلح ، باعتباره مؤلّفاً من ألفاظ يتوقّعُ لها أن تكون ذات دلالة معينة واحد من تمظهرات اللغة . واللغة إماً أن تكون مشتركة بين جمهورها ، فهي لغة عامةً، أو أن تكون متّفقاً عليها بين مجموعة أو مجموعات معينة من هذا الجمهور ، فهي ، في هذه الحال ، اصطلاح . وكما هو معروف ، فاللغة ليست مجرّد أداة تعبير وتوصيل وحسب ، إذ هي إضافة إلى هذا ، دلالة على نمط تفكير نوعية تفاعل مستخدميها مع الموضوعات المطروحة . ومن هنا ، يمكن النظر إلى اللغة على اعتبار انها التشكّل التّرميزي الدّال على وجود إنساني حقيقي ، متكاملٍ وفاعلٍ في الوقت عينه . وأهمية اللغة تكمن، هاهنا، باعتبار إن هذا الإنسان ، خاصة إذا ماكان صاحب مستوى فكري معيّن، قادر على تطوير اللغة التي يعتمدها ، أو تعديلها ، أو حتى رفضها وتغييرها، وبالتالي فهو قادر على تطوير الأنماط الفكرية التي يعتمدها أو يأنس إليها في ممارسة وجوده الإنساني أو تعديلها أو تغييرها .

وإذا ماكان الأدب أحد تمظهرات اللغة ، بل

من أبرز تمظهراتها وأكثرها رقياً ، فهو أيضاً، تمظهر وجودي للإنسان الذي يتفاعل معه أو من خلاله . ومن هنا كان الإقبال على دراسة النتاج الأدبي عبر الفعل النقدي والأدبي ، ولذا فإن المصطلح النقدي الأدبي يأتي في هذا المجال ، أحد أبرز الوسائل التي يتوقّع منها القيام بهذه المهمة . وهنا يبرز قصور المصطلح ، بشكل عام، عن تأدية وظيفته المتوقعة منه : إنه ، رغم مافي مضمونه من انفتاح ، عاجز عن التأثير والتواصل بحكم مايعانيه من محدودية ترميزية لابد له من المحافظة عليها حتى لايفقد هويته الاصطلاحية ، فيخرج من نطاق لغة خاصة ذات تميّز مضموني ، ليصبح لغة مشتركة ذات عمومية تكاد تكون مطلقة . ولذا ، فقد ينتج عن هذا تولّد مصطلحات نقدية جديدة ، ضمن سياق نقدي متقارب أو متنام ، تشهد لهذه القابلية الانفتاحية المطلوبة باستمرار ، تظل ، في الوقت عينه محافظة على خصوصية الترميز الاصطلاحي . وربما كان هذا ما أدّى إلى إدراج مصطلحات نقدية أدبية «جديدة» تعني بالتعرف على النص الأدبي ، فكان في «التحليل» ، و«المناقشة» ، و«المقاربة» مايمكن ان يؤلف ، على سبيل المثال ، تطويراً أو تنويعاً مضمونياً في فهم فعل التعرف على النص . لكن هذا ، وإن أدى ، خدمة للممارسة النقدية بتعبيره عن بعض التوجيهات فيما ، فإنه أدى بسبب دلالته الترميزية إلى ضعف في توصيله لحقيقة هذا التطوير أو التنويع . وهذا الأمر يقود إلى واقع يعانيه المصطلح النقدي الأدبي العربي المعاصر ، إذ يواجه هذا المصطلح نوعاً من التناقض بين الفاعلية المعرفية التي يفترض أن تكون فيه ، وبين غربة المفهوم الذي يسعى تشكّله الترميزي إلى تقديمه .

المصطلح النقدي والأدبي بين فاعليّة المعرفة وغربة المفهوم

لم يتخذ النقد الأدبي العربي ، أبداً ، منحى واحداً و أو تشكّلاً واحداً ، أو فهماً واحداً عبر العصور أو المراحل الأدبية المتعاقبة. إنّه مابرح ، في هذا كله ، إما مرتبطاً بكثير من مقومات البيئة التي يمارس فيها ، ومن خلال تشكّلات النتاج الأدبي الذي يتعامل معه ، أو يجنح إلى القياس ، أو استيراد قيم وموضوعات يرى أن عليه التعامل معها ومن خلالها للحاق بركب الحضارة العالمية.

فإذا ماعتبر الأدب فعلاً إعلامياً ، فإن النقد كان مجالاً للبحث والتعليق على مافي هذا النتاج من قدرة فاعلة على التوصيل الواضح لما يحويه من مضامين المعنى وتراكيب اللفظ . ومن هنا ، كان نقد يعني بصحة التراكيب ، ووضوح المضامين ، كما راعى مدح من أجاد من الأدباء في هذا المجال، وحاول أن يذم من أساء منهم . وإذا ماعتبر الأدب فعل بوح بخفايا الذات ، وممارسة تسعى إلى تصوير مافي هذا البوح الذاتي من جماليات ، كان نقد يعني بجمالية معينة تنبثق عن هذا الفهم للأدب ، ويجهد في البحث عن خفايا تكوينها ومناحي تأثيرها على المتلقي . وإذا مانظر إلى الأدب على أنه مجال تأدية رسالة فكرية وثقافية وحضارية معينة ، كان نقد يراقب تأدية هذه الرسالة ، ويعمل على

البحث في حقيقة انتماء مؤديها إلى جوهر مايدعو إليه . وإذا ماكان الأدب فعل إبداع ، فإن ثمة آخر كان يركز على القدرات الإبداعية وقابلية تقعيدها . وهكذا فإن النقد طالما رافق الفعل الأدبي ، أو لحق به ، وبالقيم التي كانت تتطلبها المرحلة التي هو فيها منه ، ولطالما كان لهذا النقد مفاهيمه الخاصة ومصطلحاتها المتعلقة بالتوجه الأدبي الذي يعالجه ويعمل على درسه والتعامل معه .

ولقد مرّ المصطلح النقدي الأدبي العربي ، في هذا المجال ، بتجربتين أساسيتين . كان المصطلح في واحدة منهما وليد نقدٍ هو انبثاق طبيعي من تطور الفعل الأدبي العربي ، فجاء هذا المصطلح متناغماً مع تطور ناس هذا الأدب والمتفاعلين معه ، وكان من نتاج قابلياتهم الفكرية والثقافية والجمالية على التعامل مع والتأثر من خلاله . وكان المصطلح ، في الثانية منهما ، فعل استعارة من انبثاقات معينة من ثقافات غير محلية أو قومية ، وكانت هذه الثقافات ، في الوقت عينه ، نتاج حضارات غير حميمة – إن جاز التعبير – لدى المتلقي العربي .

لعل أبرز نماذج عن التجربة الأولى ، تكمن في تلك المصطلحات النقدية التي عرفها النقد الأدبي العربي في العصور الأدبية القديمة ، يوم كانت الحضارة العربية

أو العربية الإسلامية من المنتجين الأساسيين للثقافة العربية خاصة ، والثقافة الإنسانية عامة . لقد ظهرت مصطلحات نقدية أدبية مثل «الجزالة» ، و«الفحولة» و«الطلاوة» و«كثرة الماء» وكانت كلها ابنة تلك الثقافة العربية ، فلم نجد في مفاهيمها مايعيق فاعليتها المعرفية ، إذ هذه المفاهيم وليدة ثقافتها النابعة منها ، وهي ، تالياً ، مفاهيم لا تعاني الغربة الثقافية مع البيئة التي تتعامل معها .

أمّا في المراحل الزمنية التالية ، وخاصة في العصر الحالي ، فإن الحضارة العربية ، أو الحضارة العربية الإسلامية ، فقدت كثيراً من مواقعها في انتاج الثقافة الإنسانية ، وتقوقعت داخل حدود تكاد تكون شديدة الضيق وكثيرة المحدودية ، بل انها باتت مستهلكة لكثيرٍ من مناحي الثقافة التي تنتجها حضارات أخرى غير عربية أو غير إسلامية . ومن الطبيعي أن يكون لهذه الحضارات قيمها الأدبية المختلفة ، بحكم مواقع مجتمعاتها وناس هذه المجتمعات من التطور ، عن تلك القيم التي يمارسها المجتمع العربي وإنسانه من خلال الفعل الأدبي . وهنا كان لابد من أن يعتمد مصطلح نقدي أدبي وافد ، ضمن محاولات تطوير الفعل الأدبي العربي عبر النقد الأدبي . فكما بات ناس المجتمع العربي مضطرين إلى استيراد كثير من متطلبات عيشهم ، فإن من بينهم من رأي ، ولعلّه محق ، أنه يمكن استيراد بعض مايمكن ان يطوّر الفكر الأدبي وينمي التجربة الحياتية من خلاله . وكانت النتيجة استيراد مفاهيم نقدية ، وضعت نتيجة تطور آداب ليست ابنة الثقافة العربية أو الحضارة العربية/ الإسلامية ، للتعامل نصوص أدبية عربية ، وللتأثير أو الفعل في قارىء أو متلقٍ غريب عن تلك الآداب وما اختطته من مفاهيم وقيم وجماليات . ومن هذا القبيل ، فإن النقد الأدبي العربي المعاصر عرف كماً هائلاً من المصطلحات المعربة بألفاظها عن لغات أجنبية ، عن مفاهيم فكرية أجنبية ، وعن مفاهيم جمالية أجنبية ، وعن احتياجات أدبية أجنبية ، فكان ،

على سبيل المثال وليس الحصر، «النصية» و«اللعب الحر» و«الانزياح» و«الانحراف» و«التعالق» و«سطح النص» و«كسر النظم» الخ.

من الواضح إن هذا النوع من المصطلحات النقدية هو من بين أبرز مظاهر كثير من المشكلات التي يعاني منها المصطلح النقدي الأدبي العربي المعاصر: غربة المصطلح في تشكله اللفظي وغربة المصطلح في دلالة مفهومه. ومن الواضح إن مايمكن إدراكه من دلالات يقدمها المصطلح ليس بالأمر الواضح أو المشترك بين ناس الأدب العربي، بل تكاد الدلالة المفهومية في هذا المجال أن تكون مدركة من قبل مستقدم، أو مستورد، المصطلح لذلك، فإن الفاعلية الأدبية والثقافية الحقيقية للمصطلح تبقى محدودة بالقادرين على التواصل مع وبه وحدهم، ومن جهة ثانية

، فإن هذا المصطلح أتي نتيجة طبيعية أو خاصة بتطور مفاهيم قوم، من غير الحضارة العربية / الإسلامية وثقافتها، إلى آدابهم هم، وهو بالتالي غريب، ربما، عن المجالات الممكنة للنظر في الأدب العربي وقيمه. وهذه غربة أخرى تقود، بدورها، إلى تأكيد محدودية فاعلية هذا المصطلح.

المحافظة على المحليّة والقوميّة وحتميّة الانفتاح الانساني الشّامل

يعاني الواقع العربي، إجمالاً، والواقع الثقافي فيه، بصورة خاصة، من تفاعل معيّن لموضوع الهويّة. ولعلّه بالإمكان النظر إلى هذا التفاعل من خلال مقولة مفادها إن الهوية، وجود ذي كيفيتين قد تتكاملان فيما بينهما، وربما تقودان إلى تناقض مأساوي قاتل، فإضافة إلى كون الثقافة، مجال تشكّل خاص، وتميّز، وربما تمايز، فهي كذلك سلاح دفاعي في سبيل المحافظة على ذلك التشكّل، أو ذاك التميّز، أو هذا التمايز. وإذا ماحصل أن تخلّت الثقافة عن وجودها باعتبارها مجال تشكّلٍ وتميّزٍ وتمايز، واكتفت بأنها سلاح للدفاع عن هذه الأمور التي سبق تحصيلها، فإنها تقع في واحد من أكثر المآزق الحياتية خطورة، ألا وهو مأزق إمكانية الانحدار أمام حقيقة الهوية بين مايمكن أن يسمى أصالة ومايمكن أن يدعى تطويراً في هذا المجال.

من المعروف إن الثقافة هوية مجتمعيّة، كما هي هوية فردية. وهي بتشكّل، على المستوى الجمعي، هوية أساسية لمتّبعيها، ولذا فإنها تصبح واحداً من عناصر الأمان الإنساني في المجتمع إنها تضع الفرد الذي يتبعها ضمن قيم متفق عليها ومعترف بها من قبل المجموعة التي يعيش بين ظهرانيها، وهذا الأمر يبعد عن الفرد الغربة الاجتماعية، ويشكّل، في الوقت عينه، وجود تمايز لهذه الجماعة عن سواها، فيكون هذا الوجود شخصيتها التي تتحصّن بها وتلوذ إليها إذا ما أرادت ممارسة عيش كيانٍ خاص بها. فالتصرفات والمعتقدات لا تأخذ شرعيتها، بحق وفاعلية إنسانية عامة، إلاّ عندما تنتظم ضمن وجود ثقافي معين، فإذا ما كان لها أن تفقد هذا الانتظام، فإنها تفقد هذه الشرعية. ولذا فالثقافة وجود تشريعي للقيم والمفاهيم والتصرفات.

والثقافة تتضمّن المعرفة ، والمعتقد ، كما تتضمن الفن والأخلاق والقانون، إضافة إلى أي واحدة من القدرات أو العادات التي يمكن للإنسان أن يكتسبها بصفته عضواً في المجتمع . واللغة ، باعتبارها وجود تعبير ، تشمل الفن الذي ، إضافة إلى إنه واحد من المستويات الراقية للتعبير ، فإنه يشمل الأدب الذي يعتُبر واحداً من أهم مجالات التعبير الفني . ويمكن الاستخلاص، من هذا كله ، إن الأدب وسيلة فعّالة ، بل أساس ، في تكوين الثقافة ونقلها وتفعيلها . وإذا ماكانت الثقافة وجود هوية في الحياة الإنسانية ، وإذا ماكانت اللغة وجود فعل في تشكّل الثقافة وتأثيرها ، ، وإذا ماكان الأدب أحد الأمور الإنسانية المرتبطة باللغة وبالثقافة ، فإن الأدب بات واحداً من مجالات تمظهر الهوية ، كما بات واحداً من العناصر والعوامل المؤدية إلى تحقيق هذه الهوية . وما يمكن أن يذكر عن الأدب ، في هذا المجال ، لابد له من أن يذكر عن المصطلح النقدي الأدبي . ولذا يمكن القول ، باطمئنان . إن المصطلح النقدي الأدبي يشكّل واحداً من العوامل والمجالات التي تؤدي إلى تحقيق الهوية ، أو تعبر عنها ، من خلال ما في هذا المصطلح من فاعلية ثقافية.

من جهة أخرى، فإن الثقافة فعل تعلّم ، وليست تأثيراً وراثيا . ومن هنا ، فإن طفلاً من أصل صيني، على سبيل المثال ، يمكن أن ينشأ عربية، ويمارس تقاليد الثقافة العربية ، ويتمسك بالهوية العربية عنواناً لوجوده الإنساني ، من غير أن يكون في ممارسته هذه أي تأثير للثقافة الصينية التي نشأ عليها أسلافه . فالثقافة سلوك مكتسب لا علاقة له بالموروث الجيني ، وهي كذلك ، فعل تعلّم . ولذا ، يمكن القول إن الهوية فعل تعلّم ، وإن المصطلح النقدي الأدبي واحد من مجالات تعلّم الهوية .

إن هذا الكلام يأخذ منحيً ذي اتجاهين : واحدهما يساعد على تأمين الانفتاح على الثقافات القائمة خارج الإطار المحلي أو القومي ، وثانيهما يساعد على التمسك بالثقافة المحلية أو القومية في وجه أي انفتاح علي الثقافات الأخرى وإذا ما كانت الثقافة ، كما سبقت الإشارة آنفاً ، أحد عناصر الأمان الأنساني في المجتمع ، وتضع الفرد ، كما المجموعة ، في وجود تمايز عن الآخرين ، فإن الثقافة تصبح أحد أسلحة الدفاع النّاس عبر التمسك بالهوية المحلية أو القومية . وفيما يعني الشأن العربي ، فإن الثقافة العربية تشكّل مجالاً خصباً ورحباً للأمان العربي ، ولتمايز المجموعة العربية في وجه أي محاولة للتغير في هويتها . وإذا ماكان ثمّة إمكان للذوبان الثقافي المحلي أو القومي في ثقافات مختلفة وافدة أو مناقضة ، فثمة ثلاث ممارسات يمكن إحصاؤها ها هنا . فثمّة من قد يسعى إلى المحافظة على الهوية بالتمسك بكثير من العوامل والعناصر الثقافية التي أدّت إلى تشكّلها ، ولعل قد يقود إلى ما يمكن اعتباره قوقعة ثقافية وتحجر في الوجود عبر محافظة على هوية ترفض أي تغيير أو تبديل . وثمّة من يسعى إلى انفتاح على الوافد أو الغريب ولا يرى أن التمسك بالهوية يجب أن يعني إبقاء هذه الهوية على حالها ، فلابد من تطورها بحكم مايستجد من تطور ثقافي في بيئتها ومحيطها ، وبحكم مايمارسه ناسها من تفاعل مع قضايا هذا المحيط وتلك البيئة .

وقد ينتج عن هذه الممارسة أمور عدة منها:

- ماقد يكون فعلاً تحديثياً للثقافة ، إذ ماتمكنت

هذه من عبور حدود مافيها من محلية أو قومية من غير أذىً يلحق بناسها أو يضعف من مكتسباتهم الحضارية والحياتية .

● كما إنه قد ينشأ وجود ثقافي غير ناضج ، أو يواجه صعوبة حقيقية في التفاعل الإيجابي المطور للعيش ، ضمن هذه المحاولات ، وهذا مايمكن تسميته بالتخديج الثقافي.

● وقد ينشأ تيار جارف يقود إلى تغريب ثقافة هذه المجموعة عن حقيقة هويتهم وحقيقة وجودهم ، ولعل في هذا ماقد يؤدي إمّا إلى ذوبان في ثقافات/ هويات أخرى ، أو الوقوع في عبثية تجريبية مخيفة لا ينتج عنها إلاّ مزيد من التجريب إذ لا استقرار ضمن أي هوية.

ثمة من يرى إن كثيراً من مقومات العيش العربي ، وخاصة مايتعلق من هذه المقومات بواقع الصراع العربي الصهيوني ، تدفع بالعرب إلى التمسك بالهوية القومية سلاحاً دفاعياً في سبيل استمرار الوجود ، وفي سبيل المحافظة على الحقوق في الأرض والحياة . وهؤلاء يرون إن الواقع السياسي يفرض التمسك بكل مافي الهوية العربية المبنية على الثقافات التراثية والمحلية والقومية من صفات . ولذا، فإن هؤلاء يرون إن التغريب الوافد على هذه الثقافات ليس إلاّ عامل هدم لهذه القوة الدفاعية التي يتمسكون بها . ولذا ، فإن مايمكن أن يكون من غربة للمصطلح النقدي الأدبي العربي ليس سوى عامل تغييب للهوية العربية عن وجودها من خلال تغييب ثقافتها . وثمة من يرى خلاف هذا ، إذ الحياة الثقافية فعل انفتاح حضاري على كل مافي الركب الإنساني من فاعلية ، وفعل تناغم مع كل مايمكن أن يقدمه الازدهار المضطرد لوسائل نقل المعرفة ، ولكل مايمكن أن ينتج عن هذا التقارب الذي ما فتيء يحصل بين سكان هذا العالم الذي يجنح باستمرار إلى أن يتحوّل إلى قرية صغيرة لايمكن لناسها إلاّ أن يعيشوا في تقارب مستمر ولذا ، فإن مافي المصطلح النقدي الأدبي العربي لن يعدو كونه مرحلة لابد منها للتأقلم مع واقع ثقافي جديد، وطبعاً ، مع هوية ثقافية جديدة .

لئن كانت مصطلحات النقد الأدبي تشكّل ، كما سبقت الإشارة آنفاً ، تعبيراً عن الوجود الإنساني الذي يتبناها أو يتفاعل مع النص الأدبي من خلالها ، فإنها ترتبط في هذه التعبيرية بمفهومية هذا الوجود الإنساني للأدب . وهنا بيت القصيد، إذ مفهومية الأدب قد تختلف من ثقافة إلى أخرى ، ومن بيئة إلى سواها ، وعلى هذا الأساس ، فإن المفهومية المتأتية عن دلالة المصطلح النقدي الأدبي قد لاتكون هي عينها لدى الجميع . ولذا ، فإن ماقد يفهمه ابن الثقافة العربية من مصطلح نقدي أدبي يمكن أن لايكون عين الذي يفهمه ابن ثقافة غير عربية . وهنا تكمن مأساة كثير من مصطلحات النقد الأدبي العربي المعاصر . إنها، في كثير من أحوالها ، دلالات لموضوعات لم يشهد لها الأدب العربي بعد ، كما إنها تفهم من قبل كثيرين من المتلقين لها من أبناء الثقافة العربية بخلاف الأصل الذي وضعت له أو انطلقت منه ، وكثيراً مايكون هذا الفهم لها تجريبياً أو مزاجياً أو اجتهاديا ، وهذا كله يقود إلى ثقافة نقدية أدبية خديجة ، ولايمكن إلاّ أن تنتج عنه هوية أدبية ،

ومن ثمّ حضارية ، خديجة .

لعلّه لن يمكن تصويب مسار هذه الإشكالية إلاّ بمحاولة رصينة لتحديد المفهوميات التي يقوم عليها الأدب العربي المعاصر ، وهذا أمر لايمكن أن يحصل إلا بدرس مستمر لنتاج هذا الأدب ولمسارات تطوره . وإذا ماكان ثمة تحصيل لوعي شامل وعميق لحقيقة هذه المفهوميات ، أمكن حينئذ السعي إلى وضع مصطلحات النقد الأدبي المنطلقة منها والمتطورة معها وبها . وهذا كله ، يقود إلى أمرين أساسين :

- صدق دلالة المصطلح على جوهر موضوعه .
- تكوين المصطلح لتطويرات حقيقية أصيلة وقابلة للانفتاح للهوية المحلية أو القومية ، إذ إن تطور مفهومات الأدب متعلقة بتطور تفاعله مع بيئته التي لايمكن للخارج إلاّ أن يكون فاعلاً أساسياً فيها ، وخاصة في هذه المرحلة ذات الانفتاح الحضاري العالمي الواسع .

حتمية الفرديّة في التجريب والتأسيس وضرورة الانتشار الجمعي

يقوم معظم الفعل النقدي الأدبي العربي المعاصر على جهود فردية ، فقلّما ثبت إن للمؤسسات العامة الرسمية أو الدور الأكاديمية العربية يداً فاعلة بحق في توجيهها وتأطير نشاطاتها والتنسيق بينها وبين نشاطات الجهود الفردية الأخرى . والعرب في جهودهم هذه منفتحون على ثقافات متعددة وتجارب حضارية متنوعة ، هي ثقافات العالم الراهن وحضاراته . لذا فكل عامل في مجال النقد يقبس من حيث يشاء ، ويأتي بنتائج ماقبسه ليضعه في سلة النقد الأدبي العربي ، أي في سلة الثقافة العربية ، ولاحقاً في سلة الهوية العربية المعاصرة .

لقد أدى هذا الأمر إلى إن عالم الدراسات النقدية بات يشبه معرضاً لكثير مما ينتجه دارسو الأدب ونقاده في هذا العالم ، كما بات حقلاً كثرت فيه البلبلة وتعاظمت حتى كانت تكون طريقة عيش ومنهج حياة ، وطبعاً ، فلئن كان لهذا الأمر إيجابياته إذ يقدم كل مايمكن تقديمه من جهود الآخرين في مجال المصطلح النقدي الأدبي ، فإن له جانبه السلبي أيضاً ، إذ يدفع بالمتعاملين مع هذه المصطلحات والمتفاعلين مع النص الأدبي من خلالها إلى حالة أو حالات من الإضطراب الموضوعي ، والخلل التقييمي ، والتفاعل المتناقض لا لسبب إلاّ لأن كل واحد منهم يفهم هذه المصطلحات كما توحي لها تجاربه الذاتية معها أو من خلالها ، أو كما يفهم هو موقعها ضمن المفهوميات الخاصة للنتاج الأدبي العربي .

إن هذا الواقع في مجال المصطلح النقدي الأدبي يمثل كثيراً من سلبيات الفردية في البحث العلمي وإيجابياتها ، بيد إن حقيقة هذا الموضوع تتجاوز بساطة هذا التصوير . فالمصطلح النقدي الأدبي مفتاح لبناء ثقافة معينة ، وهذه الثقافة تشكل واحداً من عوامل قيام الهوية . وبالمقياس العملي ، فإن البلبلة المصطلحية هذه لابد وأن ينتج عنها بلبلة ثقافية وضياعاً للهوية .

فإذا كان ثمّة من يرى ضرورة تمسك العرب بهويتهم ، في هذه المرحلة من تاريخهم المعاصر ، فإنه من الضروري أن يكون المصطلح

النقدي الأدبي العربي ، وساه من أدوات الثقافة العربية ، عاملاً موحداً وفعلاً بنّاءً في تكوين الهوية ، وهذا الشرط لن يتحقق إلاّ من خلال العمل المؤسساتي الجمعي . وهذا العمل لن يمكن له أن يكون فاعلاً بإيجابية كلية لصالح تشكُّل الهوية وتأمين الانفتاح الثقافي المضطرد على ماتعيشه الإنسانية المعاصرة من تطور وتقارب وتنسيق ، إلاّ إذا تم تنسيق جهوده على المستوى العربي الشامل، وضمن مقاييس أكاديمية لا ترفض التجريب ، ولكن يمكنها إلا إقرار ما يتناسب من هذا التجريب مع حقيقة المفهوميات المعاصرة للأدب العربي المعاصر■

المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته

أ . د : عناد غزوان*

١ – ١

المصطلح – كما نعلم – كلمة تدل على معنى خاص حين تنتقل من معناها العام الى معناها الخاص حيث تعرف به بين المختصين في ميادين المعرفة (العلم) المختلفة شريطة ان يتوفر في المعنى الخاص الوضوح والابانة والابتعاد عن الغموض واللبس . فالمصطلح ، على وفق هذا المعنى لايولد او يصاغ او يصنع ، ارتجالا أو بصورة اعتباطية ، بل لابد فيه من حاجة ماسة ودلالة واضحة ومناسبة تدعو اليه في هذا العلم او ذاك، علما ان (اتفاق العلماء المشتغلين في الحقول العلمية وفي الدراسات اللغوية يعطي الكلمة معنى جديدا قد يختلف الى حد ما عن المعنى المعجمي ويكسبها دلالة جديدة قد تختلف عن الدلالة اللغوية المتعارف عليها سابقا، مما يفيد انه لابد في كل مصطلح من تجاوز المعنى اللغوي والخروج منه إلى معنى خاص يناسب المفهوم الذي يعبر عنه في مجال اختصاص معين ليكون مصطلحا) – المصطلح العلمي وقابلية اللغة العربية لتوليده ، سليمان حسيكي ، مجلة الفكر العربي ، ع ٩٥ ، معهد الانماء العربي ، بيروت ، شتاء ، ١٩٩٩م ، ص ٧٦ –

فالمصطلح ، اذن ، هو لفظ موضوعي ، يتواضع عليه المختصون بقصد اداله معنى معينا بدقة ووضوح بحيث لايقع اي لبس في ذهن القارىء او السامع لسياق النص – جبور عبدالنور ، المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٢٥٢ ، ومجلة الفكر العربي ، ع ٩٥ ، ص ٧٧ – ويتخذ للتعبير بلفظ واحد في اغلب الاحيان عن معنى او فكرة لاتستوعبها لفظة واحدة . ولهذا اطلقت عليه هذه التسمية ، اي انه يصطلح به على تأدية المعنى المقصود ، للمفهوم الذي هو نتاج حضاري ،، فهو اداة تخاطب وتواصل مابين المختصين الذين يؤلف مابينهم نسب التخصص ،، فالاتفاق بينهم ضروري في هذا المجال مع وجود علاقة بين المصطلح ودلالته سواء أكانت العلاقة حقيقية ام مجازية من قريب أو بعيد . فالاتفاق هو الاصل وماسواه تبع له . – مجلة الفكر العربي ، ع٩٥ ، ص ٧٧ – وهكذا تكتسب الكلمة العربية القديمة الاصلية او المولدة المحدثة ، شحنة دلالية تخرجها من طور الضياع والاهمال في ثنايا المعاجم الى طور من الانتشار في فكر العلماء والذيوع عبر كتاباتهم – مجلة الفكر العربي ،

(*) كلية الآداب – جامعة بغداد

ص ٧٨ – ولعل هذا ماجعل المنظرين يشترطون في «المصطلح» الوضوح والضبط والوحدة ، اذ بدونها تفقد المطلحات قيمتها الاجرائية وصرامتها العلمية لتتحول اخيرا الى كلمات عادية (فالمصطلحات كلمات محدودة تحديدا دقيقا . يعبر بوساطتها كل علم عن المفاهيم المفيدة له) لذلك فان المصطلحات هي كلمات اكتسبت في نطاق تصورات نظرية معينة ، دلالات ومعاني محددة حرمت بموجبها من حق الانزياح الدلالى المباح للكلمات العادية تفاديا لكل اضطراب تواصلي محتمل ، ولعل غياب التنسيق بين الباحثين فيما يخص المصطلحات في القطر العربي الواحد او بين مختلف الاقطار العربية الاخرى ، يرجع الى تعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافاتهم ثم الانقطاع مابينهم بحيث لايمكن ان يفيد السابق منهم اللاحق – الترجمة والمصطلح ، عبد الهادى بوطيب ، مجلة علامات ، ج ٢٩ ايلول ، ١٩٩٨م ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

١ – ٢

قد يكون «المصطلح» أو الـ Technical Term مرادفا في بعض الاحيان لما سمى «بالتعبير الاصطلاحي أو الـ Ldiomatic Expression ويمكن تعريفه بأنه «نمط تعبيري خاص بلغة ما ، يتميز بالثبات ويتكون من كلمة أو أكثر ، تحولت عن معناها الحرفي الى معنى يغايره اصطلحت عليه الجماعة اللغوية . – التعبير الاصطلاحي ، د. كريم زكي حسام الدين ط١ ، القاهرة ، ١٩٨٥ . ص ٣٤ – ويمكن لن نستنبط من خلال هذا التعريف اربع خصائص تحدد مفهوم التعبير الاصطلاحي وهي :

١ – صعوبة الترجمة الحرفية للتعبير .
٢ – ثبات التعبير الاصطلاحي .
٣ – امكانية اقتصار التعبير على كلمتين أو كلمة واحدة .
٤ – تحول كلمات التعبير من معناها الحرفي الى معنى متفق عليه من الجماعة اللغوية.

ان صعوبة ترجمة التعابير الاصطلاحية او المصطلحات أو نقلها من لغة الى اخرى يعود الى ثلاثة أسباب :

١ – الطبيعة المجازية للتعبير الاصطلاحي.
٢ – اختلاف البيئة أو الاطار الثقافي من لغة الى اخرى.
٣ – الجهل بالظروف والملابسات التي تحيط بالتعبير الاصطلاحي.

أما مايخص ثبات التعبير فقد قسم بعض الباحثين التعبيرات على قسمين هما : قسم لايقبل التغيير واطلق عليه مصطلح ، التعبيرات المغلقة Closed Expression وقسم يسمح بنوع من التغيير اطلق عليه مصطلح ، التعبيرات المفتوحة open Expression، – التعبير الاصلاحي ، ص ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٤٠ .

١ – ٣

يصاغ المصطلح النقدي كغيره من المصطلحات اللغوية والادبية والبلاغية والعلمية في اللغة العربية ذات القدرة الفائقة في توليد المصطلح أو صياغته أو إذا شئنا في صناعته ، بواساطة مجموعة سبل وطرائق ، ولعل أهم هذه السبل :

١) النحت – وهو في الانكليــزية يقــابل الـ Contamination ويقصد به استخراج او انتزاع كلمة من كلمتين أو اكثر قصد الاختصار على أن يكون هناك توافق في اللفظ والمعنى المنحوت والمنحوت منه . وهو في الواقع نوع من الاختصار الذي عرفت اللغة العربية قديما صورا منه وقد لجأ اليه العرب في العصر الذهبي لحضارتهم ، تعبيرا عن جمل كثر دورانها على الالسنة فأشاروا اليها بهذا الاختصار . وانواعه كثيرة منها النحت من كلمتين والنحت من جملة . والنحت لايعتمد عليه في توليد المصطلح الا عند الضرورة ، لانه يعسر وضع قواعد عربية له ، وتضبط مايسقط منه من حروف ومايتبقى منها عند التحام الكلمتين وقد فشلت المحاولات الرامية الى تقنينه – مجلة الفكر العربي ع ٩٥ ، ص ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ – والنحت من ضروب الاشتقاق في اللغة وهو ان ، تعمد الى كلمتين أو جملة فتنتزع من مجموع حروف كلماتها كلمة فذة تدل على ماكانت عليه الجملة نفسها ،

– فصول في فقه اللغة ، د. رمضان عبدالتواب ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٣٠١ نقلا عن كتاب : الاشتقاق والتعريب ، عبدالقادر المغربي ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ١٣ – ومن المشهور بين الصرفيين ان ظاهرة النحت سماعية يقتصر فيها على ماورد من الكلمات في اللغة ولكن جهود المجامع اللغوية وبحوث اعضائها اثبتت ان ماورد من كلماته كثير كثرة تبيح القياس عليه وبخاصة عند الحاجة اليه في اسماء الاجهزة العلمية والمركبات الكيميائية واسماء الهيئات والمؤسسات . ويتوقف نجاح الكلمة المنحوتة على حسن جرسها ومقدار ايحائها بالمعنى الاصلي مع شرط استخدام هذا المعنى الاصيل معها بالفاظه المتفرقة قبل النحت .

– المظاهر الطارئة على الفصحى ، د. محمد عيد ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ١٥٥ ، ١٥٦ .

٢) الاشتقاق : هو استخدام الحركات في صوغ الكلمات من المادة على اساس قياس مطرد ، وهناك ثلاثة انواع من الاشتقاق يمكننا صوغ المصطلح منها وهي : الاشتقاق الصغير والكبير والاكبر . ومن اجل هذا توصف اللغة العربية بأنها اشتقاقية لانها تتوصل كلماتها عن طريق استخدام المادة بجميع الصور ، لذا يعد الاشتقاق الوسيلة الرئيسة لوضع المصطلحات العلمية والفنية والتقنية (التكنولوجية) في اللغة العربية .

والاشتقاق عند علماء الغرب هو الـ Ety-mology أحد فروع علم اللغة التي تدرس المفردات وينحصر مجاله في ، اخذ ألفاظ القاموس كلمة كلمة وتزويد كل واحدة منها بما يشبه أن يكون بطاقة شخصية يذكر فيها : من أين جاءت؟ ومتى وكيف صيغت؟ والتقلبات التي مرت بها . فهو اذن علم تاريخي يحدد صيغة كل كلمة في أقدم عصر تسمح المعلومات التاريخية بالوصول اليه ، ويدرس الطريق الذي مرت به الكلمة مع التغييرات التي اصابتها من جهة المعنى أو من جهة الاستعمال ، – فصول في فقه اللغة ، ص ٢٩٠ نقلا عن : اللغة ، ترجمة عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص ، القاهرة ، ١٩٥٠ ص ٢٢٦ –

فالاشتقاق عند علماء الغرب علم نظري علمي يعلى بتاريخ اللفظة وتتبع حياتها عبر

العصور المختلفة . أما الاشتقاق عند العرب فهو علم عملي تطبيقي لانه عبارة عن ، توليد لبعض الالفاظ بمعناها الخاص الجديد، – فصول في فقه اللغة ص ٢٩٠ نقلا عن : كتاب الاشتقاق، لابن السراج ، ص ٣٩ ودراسات في فقه اللغة ، لصبحي الصالح ، ص ١٧٤ – والاشتقاق بهذه الصورة هو احدى الوسائل الرائعة التي تنمو عن طريقها اللغات وتتسع ويزداد ثراؤها في المفردات فتتمكن به من التعبير عن الجديد من الافكار والمستحدث من وسائل الحياة .

٣) التعريب : وهو حين تنشط حركة التبادل بين اللغات ويكثر اقتباسها بعضها من بعض ، يطلق على مثل هذه الكلمات التي اخذتها العربية من اللغات المجاورة ، اسم (الكلمات المعربة) كما يطلق على عملية الاخذ هذه اسم (التعريب) وهو في الانكليز Translitiration على هذا ان تلك الكلمات المستعارة في العربية لم تبق على حالها تماما كما كانت في لغاتها وانما حدث فيها ان طوعها العرب لمنهج لغتهم في اصواتها وبنيتها وماشاكل ذلك . (فالتعريب) اذن هو نقل الكلمة مع عرفها الاجنبي وهو نقل كلمة من لغة اجنبية الى اللغة العربية محتفظة بجرسها وحروفها حينا ومعربة بمعناها بلفظ عربي حينا آخر . – المظاهر الطارئة على الفصحى ، د. محمد عيد ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٩٩ ، ١٠٥ ، وفصول في فقه اللغة ، ص ٣٥٨ – ٣٥٩ –.

٤) الترجمة : تعد الترجمة وسيلة من أهم الوسائل للتلاقح الثقافي وتحقيق التقارب الفكري المنشود بين مختلف الأمم والشعوب بعيدا عن الفوارق العرقية والدينية واللغوية . والترجمة أما أن تكون حرفية أي ترجمة لفظة مقابل لفظة أو ترجمة المعنى او الجمع بينهما ولاسيما في ترجمة المصطلحات الاجنبية ، لذلك فان المترجم يواجه صعوبة في ترجمة المصطلح أن على مستوى الاشتقاق اللغوي أو على مستوى الضبط الدلالي ، تتطلب منه بذل جهود مضنية لايجاد المقابل العربي المناسب للمصطلح الغربي بعيدا عن أي لبس أو اضطراب من شأنهما الحيلولة دون تحقيق الاهداف العلمية المرجوة من وراء الترجمة .– علامات ، ج ٢٩ ، أيلول ، ١٩٩٨ ، ص ١٣٦ ، ١٣٧ .

وقد يضاف الى هذه الوسائل الاربع في صياغة أوصناعة المصطلح وهي : النحت والاشتقاق والتعريب والترجمة – القياس حين يصير ابتكارا لالفاظ وصيغ جديدة بمعان ودلالات جديدة ، لم تكن معروفة في اللغة ، الا انه لابد من وجود مناسبة مابين هذه الالفاظ وقواعد اللغة العربية حتى لاتكون شاذة عن هذه القواعد خارجة عن احكامها .

والتوليد وهو ناتج عن اشتقاق صيغة جديدة من كلمة أصلية معروفة في اللغة . والتحديث وقد بدأ مع عصر النهضة الحديثة أي نهاية حقبة التوليد ومازال مستمرا حتى اليوم والالفاظ المحدثة هي (الالفاظ التي استعملها المحدثون في العصر الحديث وشاعت في لغة الحياة العامة) – العربية لغة العلوم والتقنية ، عبدالصبور شاهين، ط ١ ، الدمام ، ١٩٨٣ ، ص ٣٥٧ .

١ – ٤

يعيش المصطلح النقدي والأدبي في الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة ، بين عقدتين : عقدة المصطلح اصلا وعقدة الذات وهذا يعني ان واضع

المصطلح الأصلي قد يتبنى مصطلحه في تفاعل وانفعال وحماسة قد يعرقل مرحلة التنسيق بهذا المصطلح وذلك فان نقاد الادب العربي المحدثين والمعاصرين حين يستعملون هذا المصطلح او ذاك أول مرة بعد اقتناعهم برشاقته وصلاحه، لايمتثلون في الاستعمال وقد شق عليهم التخلي عن سنتهم الذاتية في التصنيف والاصطلاح» -د. عبدالسلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤، ص ٥٦.

فاختلاف مصادر البيئة الاولى للمصطلح سواء اكان لغويا/ لسانيا. أم أدبيا/ نقديا، ام بلاغيا، يعني اختلاف اللغات الاجنبية التي جاء منها هذا المصطلح او ذاك في هذا الميدان المعرفي أو ذاك من يونانية ولاتينية وانكليزية وفرنسية واسبانية والمانية وايطالية وسلافية فضلا عن طبيعة التجدد الذي يصاحب المعرفة الانسانية وتعدد المدارس والاتجاهات والتيارات والمناهج الادبية والنقدية، قد تظافرت على تعقيد المصطلح النقدي، على سبيل المثال، فجعلته، إلى الاستعصاء والتخالف اقرب منه الى التسوية والتماثل». - المسدي، المصدر السابق، ص ٥٥ - وقد مهدت هذه الظاهرة السبيل إلى كثرة الجدل والاحتجاج بين المختصين (من نقاد ولغويين/ لسانيين) إلى اعتماد «هوية اللفظ» أو اعتماد «مضمون الدلالة» سندا لبناء المصطلح وصوغه او صناعته، علما أن «الوزن المعرفي في كل علم رهين مصطلحاته، لذلك تسميها ادواته الفعالة لانها تولده عضويا وتنشيء صرحه ثم تصبح خلاياه الجنينية التي تكفل التكاثر والنماء» - المسدي، نفسه، ص ١٢ - ومن ناحية أخرى وفي ضوء هذا التصور تنشأ تعددية المصطلح لواحدية المفهوم بين ثقافات مختلفة حيث تنشأ أزمة المصطلح الواحد في الاستعمال الأدبي والنقدي وهذا ماتشهده الساحة الاصطلاحية النقدية العربية في هذا العصر (في القرن العشرين) ولاسيما بعد النصف الأول منه نتيجة للتطور العلمي والتقني والايديولوجي - العقائدي - والفكري، المتميز بكثرة مرجعياته الفلسفية وتعددها من جهة واختلاف مناهجه ورؤاه في الفكر والتجربة الأدبية من جهة اخرى. فالنظرة التي ترى ان كل قديم في مصطلحاته النقدية الموروثة يجب أن يكون جديدا على الرغم منه وان كل جديد يجب ان يكون قديما على الرغم منه ايضا. ماهي الا واحدة من نتائج هذا الاختلاف والتعددية في صياغة المصطلح وفهم أبعاده العلمية الدقيقة. لاشك في ان تراثنا النقدي الادبي غني بمصطلحاته التي اوجدتها الروح الحضارية العربية والاسلامية أيامئذ، بيد أن غنى المصطلح يكمن وراء استقراره وثبات شخصيته المعرفية التي تمثلها حضارته، كما ان المصطلحات الجديدة ذوات شخصيات معرفية تمثل الواقع الجديد الذي تمتاز به ثقافتنا النقدية العربية من سواها من ثقافات العالم المعاصرة والموازية لها، ان «كل مجموعة بشرية ترابطت لغويا فتحولت الى مجموعة ثقافية حضارية فانها تواجه على الدوام مدلولات جديدة عليها، اما بحكم استحداث الاشياء او بحكم اكتشافها. وبديهي ان المدلولات سابقة لدوالها في الزمن. لذلك كانت الالفاظ وليدة للمعاني في اصل نشأتها فاذا استقرت في الاستعمال وتواترت

اصبحت المعاني وليدة للالفاظ بحكم التقدير والاعتبار – المسدي ، نفسه ، ص ٢٥ – .

يرى بعض الباحثين المعاصرين ان المصطلح يمر بمراحل او مراتب يترجح فيها ، بين منزلة التقبل ومرتبة التفجير ومدارج الصوغ الكلي بالتجريد ، – المسدي ، نفسه ، ص ٥٢ ، ٥٣ – أي أن المصطلح لابد له من هذه الثلاثية المرحلية . حتى يستقر في الاستعمال . ولايغيب عن البال ان كل «مرتبة ، أو ، منزلة» من هذه المراتب التقريب ، فتفجير، فتجريد ، تمثل مرحلة زمنية حضارية مرتبطة بواقعها الثقافي وطرائق استعمال مصطلحاتها، فلقد تقبل العرب الفاظ اليونانيين فأخذوها اولا وفجروها ثانيا ثم جردوا منها مصطلحات تأليفية – المسدي ، نفسه ، ص ٥٢ نقلا عن : ابن حزم ، التقريب لحد المنطق ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ص ١١ ، ٣٦ ، ٧٩ ، ١٠٥ – وفي ضوء هذا التصور نستطيع ان نقيس تقبل مصطلح (السنكرونية – Synchronic ، – ثم تفجير اللفظ الى المنهج المتزامن أو المتعاصر أو المتوافق، ثم تجريد مصطلح (الآنية) كما نقيس دخول «الدياكرونية – Diachronic» ، – ثم انحلال المفهوم الى عبارة (المنهج التطوري أو المتعاقب أو التاريخي) حتى تركز التجريد فتبلور مصطلح «الزمانية» ، – المسدي ، نفسه ، ص ٥٣ – قد تقابل هذه المراتب او المنازل الزمنية في صناعة المصطلح ، التعريب ، مقابل ، التقبل و«الترجمة» مقابل التفجير ، و«الصياغة النهائية» مقابل «التجريد»وسأضرب أمثلة من المصطلحات النقدية والأدبية شاهدا على هذه المراتب أو المنازل منها :

١) البويطيقا (Poetics) – لارسطو – بدأت تقبلا أي تعريبا ثم فجرت عن طريق الترجمة الى فن الشعر ثم صارت بعد تجريدها أي بعد صياغتها الاخيرة تعني «الشعرية».

٢) Deviation : كانت «العدول» في مرحلة التقبل ثم فجرت عن طريق الترجمة إلى «الخروج عن المألوف في اللغة» وصارت بعد تجريدها ، الانزياح» .

٣) Prose Poem : تقبلها الباحثون بانها «الشعر المنثور» وفجروها (بنثر القصيدة) أو النثر الشعري) ثم تجردت اخيرا الى «قصيدة النثر» .

٤) Lyrical Poetry : كانت (الليرك – تعريبا وتقبلا) وصارت (الشعر الوجداني أو الذاتي) تفجيرا وترجمة واستقرت بعد التجريد على (الشعر الغنائي) .

٥) The Novel : هي (النوفل) تعريبا وفهما ثم صارت بعد الترجمة والتفجير (القصة الطويلة) ثم استقرت (بالرواية) بعد التجريد .

٦) Allogory : هي (الاليكورية) تعريبا وتقبلا ثم صارت (الاستعارة الموسعة Extended Metaphor – بعد الترجمة والتفجير وغدت (المجاز أو القصة الرمزية) بعد التجريد .

٧) ومن المصطلحات العامة في الصحافة على سبيل المثال : الـ Joymal – فهي (الجرنال) تعريبا وتقبلا ثم تحولت الى (الورقات اليومية) بعد الترجمة والتفجير واستقرت (الصحيفة) بعد التجريد .

ان هذه الكلمات ذوات المعنى الخاص تدخل في اطار علم المصطلح او المصطلحية – Terminology – وهو العلم الذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللغوية التي تعبر عنها ... وهذا يعني الاطلاع العميق

الجذور على طبيعة المفاهيم وتكوينها وخصائصها والعلاقات فيما بينها وطبيعة العلاقة بين المفهوم والشيء المخصوص وتعريفات المفهوم وكيفية تخصيص المصطلح للمفهوم والعكس بالعكس – د. علي القاسمي ، مقدمة في علم المصطلح ، الموسوعة الصغيرة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٧ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢١ .

١ – ٥

ان ثمة (كلمات) لاتخلو من مناهات تتجلى في دلالة الفكر الكامن وراءها ، وان صياغة المصطلح منها يعني الالتزام بدلالة ذلك الفكر ومايتضمنه من ابعاد معرفية خاصة او شاملة . فالمصطلح يجمع بين الخصوصية والشمول في آن واحد دونما تفريط بدلالة معناه على ذلك الفكر بمعطياته وانعكاساته ، وهذا مايفسر مرحلة استقرار المصطلح واذا تجاوز الخصوصية والشمولية الواضحتين عد خيانة وخروجا عن المفهوم الفكري في هذه الكلمة أو تلك . ، فوحدة المعنى، ضرورة من ضرورات صنع المصطلح او صياغته اذ يفترض بالمصطلح ان يجعل التنافر تناسقا والتعدد وحدة والتشتت توافقا وانسجاما ، وهنا تكمن اهمية المصطلح ، في اي مجال من مجالات المعرفة بعيدا عن الصياغة الترجمية وان عدت مثل تلك الصياغة مرحلة من مراحل وضع المصطلح أو صوغه في مسيرته العلمية نحو الاستقرار والثبات وحذر بعض الباحثين المعاصرين من اللعب ، خارج المعنى، «فكل المفاهيم تحدد الواحد الاخر وفي نفس الوقت تهدم نفسها أو تعطلها . – مجلة علامات ، المجلد الثامن ، الجزء الثلاثون ، جدة ، ١٩٩٨ ، ص ١٢٤ .

فسلطة المصطلح هي سلطة المعرفة الانسانية بكل ما تحمل من دلالات فكرية ومن هنا جاء سلطان المصطلح النقدي معبرا عن تجربة أدبية عميقة الجذور بوجدان الاديب وفكره لاتسمح بأي استبداد معرفي خارج نطاق الوضوح والاستقرار والتوفيق في التعبير عن أبعاد تلك التجربة اسلوبا ولغة وصورة وبناء وجمالا فنيا . ان ميل المصطلح النقدي نحو الواحدية في المفهوم لهو دليل على سلامة صناعته او بنائه اذ ان ولادته الطبيعية ستقرر منذ البدء مستلزمات استقراره في الفكر النقدي الادبي . واذا خرج عن هذه الواحدية نحو التعددية فانه سيولد مشوها لاتعرف له هوية معرفية حيث تبرز الازمة في فهم المصطلح ومن ثم في تطبيقه في الدراسات النقدية وهذا مانلحظة في كثير من الاحيان في الكتابات النقدية الادبية الحديثة والمعاصرة من سوء فهم لهذه الحقيقة حيث يستعمل الكتاب والنقاد مصطلحا ذا مفاهيم متعددة او مفهوما ذا مصطلحات متعددة ، مما يدلل على ان المصطلح فقد سلطانه النقدي على حساب سلطة المعرفة ذات المفهومات المتعددة ، والمتباينة نظرا لكثرة المصطلحات وتعددها وعدم استقرارها على مفهوم معرفي واحد . وهذا هو لب الازمة التي يواجهها المصطلح النقدي اليوم . انه الصراع بين سلطتين لايمكن الاستغناء عنهما : سلطة المصطلح وسلطة المعرفة الامر الذي يجعل صنع المصطلح وصياغته من الأمور العلمية الصعبة والمعقدة في آن واحد امام تراث اصطلاحي عربي نقدي ثر وثروة هائلة من المصطلحات الاجنبية الحديثة التي تعج بها الساحة الادبية

والنقدية في الوطن العربي وفي انحاء شتى من العالم المعاصر ، فالمصطلح المصطلح، في النقد أو في ضروب المعرفة الادبية والفنية والعلمية والتقنية الاخرى هو الذي يهتم بالمعرفة (العلم) بمصدرها في آن واحد . فثمة مصطلحات تهتم بالمعرفة (العلم) ذاتها وتتخصص بهذا التحديد في حين تهتم مصطلحات أخرى بمصدر المعرفة (العلم) وتتخصص به .

فاللغة العربية تحدد المصطلح بأنه (عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ماينقل عن موضعه الأول) على حد تعبير أبي الحسن علي الجرجاني في (التعريفات) – التعريفات ، ط . الدار التونسية للنشر ، ص ١٦ – في حين تجمع اللغات الغربية في أقدم تعريف للمصطلح بأنه (كلمة لها في اللغة المتخصصة معنى محدد وصيغة محددة ، وعندما تظهر في اللغة العادية يشعر المرء أن هذه الكلمة تنتمي الى مجال محدد) – مجلة علامات ، م ٨ ، ج ٣٠ ، ١٩٩٨ ، ص ١٢٧ نقلا عن د. محمود فهمي حجازي ، الاسس اللغوية لعلم المصطلح ، ص ١١ مطبعة غريب ، القاهرة ، ١٩٩٣م.

وهذا يعني ان سلطة المصطلح في العربية تستند الى مصدره في حين تستند سلطة المصطلح في اللغات الاجنبية ولاسيما الغربية منها الى المصطلح نفسه . ومن هنا توجب على صانع المصطلح النقدي في الثقافة الادبية العربية المعاصرة ان يأخذ هاتين السلطتين : مصدر المصطلح والمصطلح نفسه بعين الاهتمام في الموازنة بينهما وصولا الى تحديد واحدية المصطلح مصدرا ومفهوما في آن واحد ، توخيا لتحقيق الدقة والوضوح . فالمصطلحات ومنها المصطلح النقدي هي مفاتيح العلوم حين يأتلف العلم أو الفن الذي هو بمنزلة الشيء بالتصور أو المفهوم الذي هو بمنزلة الجوهر أو الماهية . على حد تعبير ارسطو في نظرته إلى المصطلح بقوله انه (عبارة تشير إلى جوهر الشيء أو بمعنى آخر تدل على ماهو الشيء) – مجلة علامات ، م٨ / ج ٣٠ ، ص ١٢٨ نقلا عن : تحليل أرسطو للعلم البرهاني، محمد جلوب فرحان، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٣ ، ص ١٤٠.

فالمصطلح اذن ، ينبني على ، تصور للمعرفة ينأى بها عن أن تكون ملتبسة أو مراوغة ، كما انه ينبني على تصور للعقل يتنزه عن أي شك في قدرته على الوصول الى المعرفة وادراك حقيقتها وجوهرها ، علامات ، /٨/ج ٣٠، ص ١٢٨ – فسلطة المصطلح في ضوء هذا التصور تنطلق من جذره اللغوي – المتخصص الذي يختلف عن دلالته العامة . فالمصطلح هو لغة داخل لغة ولكنه يمتاز عنها ، فهو لغة خاصة داخل اللغة العامة تنشأ نتيجة لوعي خاص بمعرفة خاصة من ناحية ووعي خاص بدلالة الكلمات من ناحية اخرى. واذا كانت اللغة العامة تمثل حرية الانسان في الكلام فان المصطلح يمثل الدائرة التي ينبغي الالتزام بها عند الاستخدام – علامات ، م٨ / ج٣٠ ، ص ١٣١ – ١٣٢ – وبذلك يعد الخلط بين الدلالة اللغوية الخاصة والدلالة اللغوية العامة في فهم المصطلح النقدي سمة من سمات ازمته اذا اردنا به مفتاحا للنقد بوصفه فنا أو علما ، فضلا عن فهم غير دقيق اقرب الى الجهل بأصول لغته الاصلية ومن

امثلة ذلك الامثلة الآتية :

١) Free - Verse الذي عرف (بالشعر الحر) ويعود استخدام مصطلح (الشعر الحر) الى عام ١٩١٠ عندما استخدمه أمين الريحاني في مقدمة ديوانه (هتاف الأودية) : « يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية Vers Libre وبالانكليزية Free Verse أي الشعر الحر الطليق ، واقترب هذا المصطلح بازاء أكثر من عشرة مصطلحات لاسلوب شعري واحد وهي : الشعر الحر المنطلق ، الشعر الجديد ، الشعر الحديث ، الشعر المعاصر ، شعر الحداثة ، الشعر المنطلق ، الشعر المرسل المنطلق ، شعر التفعيلة ، شعر العمود المطور ، الشعر المستحدث ، والشعر المحدث . منها ستة يتداولها بعض النقاد والشعراء ويراوحون في استعمالها بين مصطلح واخر وهي :

الشعر الحر – الشعر الجديد – الشعر الحديث – الشعر المعاصر – شعر التفعيلة – شعر الحداثة .

أما المصطلحات الاخرى فشبه ميتة – مجلة علامات ، م ٨/ ج ٣٠ ، ص ٢٠٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، وأصول نظرية نقد الشعر عند العرب ومدارات نقدية ، د. عناد غزوان ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، ١٩٩٨ ، ص ١٦٩ .

وقد استقر مصطلح (الشعر الحر) على الرغم من سوء الفهم الاصلي له في لغته الاصلية . فقد ترجم حرفيا (بالشعر الحر) في حين ان بعض المصطلحات مازال مشتتاً غير مستقر ويخضع لمدركات واستجابات مختلفة .

٢) Stylistics – هي (الاسلوبية) ترجمة حرفية أو (علم الاسلوب) تجريبا وقد استقرت الترجمة الحرفية لهذا المصطلح تقريبا في الدراسات الاسلوبية بوصفها منهجا نقديا.

٣) Linguistics – أحصى لها الاستاذ الدكتور عبدالسلام المسدي في (قاموس اللسانيات) اثنين وعشرين اسما قبل ان يستقر تقريبا كثير من الدارسين على مصطلح اللسانيات – المسدي ، قاموس اللسانيات ، ص ٧٢

٤) Structuralism : هي البنائية أو البنيوية أو البنوية أو الهيكلية . وقد استقر مصطلح (البنيوية) عند كثير من النقاد واللغويين/ اللسانيين.

٥) Semiology وSemiotics – هي السيميولوجيا أو السيميولوجي أو السيميوطك تعريبا أو هي علم الاشارة أو علم العلامات ، أو علم الادلة اللغوية ، أو علم الرموز أو الدلائلية أو السيمياء ولعل (علم العلامات) اقرب إلى القبول والاستقرار .

٦) Deconstruction : هي التهديمية، والتشريحية والتفكيكية وقد استقرت عند كثير من الباحثين بدلالتها الاخيرة – التفكيكية – المنهج الفلسفي النقدي الذي دعا إليه جاك دريدا منذ عام ١٩٦٧ ، حين ذهب إلى ان (لاوجود لشيء خارج النص) فالتفكيكية تعمل من داخل النص . أي ان القراءة التفكيكية قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة . فالتحول فيها هو ايحاء بموت وفي نفس اللحظة تبشير بحياة جديدة .

٧) Intertextuality : «هو التناص» أو « تداخل النصوص » أو هو مقابل «السرقة الادبية» بنظر بعض الدارسين في البحث عن جذوره التراثية العربية . ويرتبط هذا المصطلح بفكرة التكرارية أو النظرية التكرارية التي يلغي بها (جاك دريدا) وجود حدود بين نص واخر

وتقوم هذه النظرية على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص او التناص) وهذا يعني ان أي نص هو خلاصة لما يخص من النصوص قبله .

٨) الكتابة في الدرجة صفر : وهو المصطلح الذي استعمله (رولان بارت) عنوانا لكتابه (الكتابة في الدرجة صفر) عام ١٩٥٣ .

وقد استعمل هذا المصطلح تسمية لصنف من الكتابة بنعوت ثلاثة : الكتابة الغائبة ، الكتابة المحايدة ، والكتابة الصامتة وقد ترجم هذا المصطلح الى العربية :

١ - الاستعمال الدارج.
٢ - الاستعمال المألوف .
٣ - التعبير البسيط .
٤ - التعبير الشائع.
٥ - الكلام الفردي .
٦ - الوضع الحيادي .
٧ - الدرجة الصفر.
٨ - الاستعمال السائر.
٩ - الخطاب الساذج.
١٠ - العبارة البريئة.

ولو قرأه القارىء العربي في لغة الأم / هي الفرنسية/ والانكليزية القريبة منها/ لادرك ان اجزاء مصطلح / الكتابة في الدرجة صفر/ جاء ضمن قراءة لتاريخ الاداب ورصداً لما طرأ على انماط الكتابة من تحولات عند كبار الكتاب الذين يأتون فعل الكتابة عن وعي عميق بما يرسمون له من مقاصد ووظائف .

٩) Reception : يقابله في بداية الامر من مفاهيم كـ : استقبال - تقبل - تلقي - ثم يستقر المصطلح على «التلقي» بتداول واسع .

١٠) Actualization : التحيين .

١١) Concretisation : التحقق .

(مازالا غير مستقرين)

١٢) Heremeneutique - فن التأويل - تمييزا له من Interpretation (التأويل) (أو التفسير) - غير مستقر .

١ - ٦

ان المصطلح النقدي هو قاعدة جوهرية في بناء نقد أدبي جاد نتوسم فيه اضاءة مشرقة وكثيفة في تحليل المناهج نظريا وتحليل النصوص الابداعية تطبيقا حيث يولد مايمكن ان تصطلح عليه بأدب النقد بوصفه جنسا ادبيا يترجح بين كونه علما وكونه فنا ، وبين كونه حكما جزئيا وحكما كليا ، وبين كونه تفسيرا أو شرحا للنص الأدبي وتشريحا وتحليلا لهذا النص أو ذاك من فنون الشعر وفنون النثر المختلفة المنضوية تحت مصطلح (الأجناس الادبية أو الانواع الأدبية) وهو أي المصطلح النقدي يتمتع بدور حاسم وشخصية معرفية متميزة في ضبط المفاهيم وتوضيح الدلالات والرؤى . فدقة ضبط المفهوم ووضوحه ووحدته هي من أبرز سمات المصطلح النقدي الذي تشهد كتاباته المعاصرة في الثقافة العربية الادبية ، ضربا من الفوضى ، مرده غياب التنسيق بين النقاد والادباء والباحثين حيث يفقد المصطلح صفة الوحدة والتوحد سواء أكان ذلك داخل القطر العربي الواحد ام في الوطن العربي الكبير لدرجة يشعر معها القارىء ، وهو يتابع هذا الكم الهائل من الدراسات المنشورة ، أن كل باحث اصبح يشكل (مدرسة نقدية قائمة

بذاتها ، معزولة كليا عما يجري حولها في «المدارس» الاخرى رغم اعتمادهم جميعا على خلفيات مرجعية نظرية غربية مشتركة ، الامر الذي اصبح معه التواصل مع هذه النظريات الغربية في مصادرها ولغاتها الاصلية ايسر بكثير في بعض الاحيان من الاطلاع عليها في ترجماتها العربية، نظرا للاضطراب الهائل الحاصل في ترجمة المصطلحات النقدية . وهذا مايحول حتما دون تطوير معارفنا العلمية ، ويجهض بالتالي كل الجهود المبذولة في هذا الاتجاه – علامات ، م ٧/ ج ٢٩ ، ١٩٩٨ ، ص ١٣٨ . ١٣٩ – فتعدد واضعي المصطلح في الوطن العربي واختلاف ثقافاتهم ثم انقطاع مابينهم ، فضلا عن ان كل فئة تنطوي على الشعور بانها أحق بان تتبع وأنها من ثم لابد من أن تبتدع لنفسها مصطلحا خاصا – علامات ، م ٧/ ج ٢٩ ، ص ١٤٠ – هي من اعراض هذه الفوضى – الأزمة في تشابك المصطلحات وتعددها دلالة ومفهوما دونما تنسيق وتنظيم بينها في ثقافتنا النقدية الحديثة مع تقديرنا العلمي لبعض المحاولات والاجتهادات الفردية الجادة في وضع المصطلح النقدي تحقيقا للدقة العلمية والوضوح والابانة والاتقان، بيد ان هذه المحاولات تبقى ضمن اطار الذاتية والفردية . فالوعي الحضاري يستوجب وعيا لغويا نظرا لان التطور الحضاري ينعكس في التطور اللغوي الاصطلاحي – علامات – عدد خاص م٢/ ج٨ ، ١٩٩٣ ، ص ١١ – ويجب الا يغرب عن البال ان الشكوى من المصطلحات ليست وقفا على العرب ، نظرا لان صوغ المصطلحات لم يكن عملا منفصلا عن البحث العلمي بل كان جزءا لايتجزأ منه ، اذ ان – المصطلحات تخلق نتيجة للحاجة اليها في اثناء البحث وليست عملا مستقلا – نفسه ، ص ١٤ .

وفي ضوء الاستقراء والتأمل لما بين ايدينا من دراسات اهتمت بالمصطلح النقدي كواحد من بين كثير من المصطلحات الادبية واللغوية والعلمية قد واجه بعض المشكلات ولعل من ابرزها : تعدد المصطلحات بحسب المدارس المختلفة ، والفهم الخاطيء للمصطلح نتيجة لسيطرة معناه غير الاصطلاحي ، والشعور بأن بعض المصطلحات تتسبب في الاعتداء على حرمة المعاني التي ارتبطت بها الكلمات في الحياة العادية ، والشعور بان بعض المصطلحات تخرج على مقاييس اللغة وذوقها (ومن تلك المصطلحات : القوموية والاسلاموية وأشباهها) والمصطلحات المنحوتة واخيرا الشكوى بين الباحثين من عدم وجود مقابلات عربية دقيقة لبعض المصطلحات الاجنبية وهذه الشكوى موجودة في اللغات الاخرى – نفسه ، ص ١٠ – ٢٥

١ – ٧

ان المصطلح النقدي الذي قد يتحقق له الاستقرار في اللغة العربية أو في أية لغة اجنبية اخرى ، هو ذلك المصطلح الذي يولد من خلال تأمل وادراك متكاملين ومعرفة شاملة وتلقائية طبيعية بالمفهوم والفكرة والوضوح او بعبارة اخرى بعد مخاض طويل من التجربة فالتلقائية والعفوية هي من أبرز سمات بناء المصطلح الحقيقي بعيدا عن الارتجال ولاننسى ان «عملية صوغ المصطلح هي عملية ابداعية يقوم بها الباحث أثناء بحثه » – نفسه ، ص ٣٧ – سواء أكان ذلك عن طريق

التعريب او النحت او المجاز او الاشتقاق او القياس او الترجمة الدقيقة التي تعد من الوسائل المهمة في بناء المصطلح فالمصطلح في لغته والمصطلح المترجم كلاهما متوازيان في علاقتهما بالمسمى». وقد يغدو المصطلح المترجم في ضوء الاستعمال والشيوع مصطلحا اصليا اذا توفرت فيه عناصر الابداع من خلال جمال صوغ اللغوي وخفة جرسه وقدرته على الديمومة والبقاء في احتفاظه بمفهوم دقيق ومحدد يتمتع بالوضوح والابانة بعيدا عن اللبس والغموض الذي قد يصل الى مستوى التعقيد الذي قد يجعل القارىء أو الكاتب أو الناقد ينفر منه الى البحث عن مصطلح اخر قد يجسد فيه مبتغاه حيث تولد مرحلة الاهمال لتولد مرحلة البحث عن مصطلح جديد في عالم متطور ، متحرك سريع ، يعج بالمكتشفات الطبيعية والابتكارات الحضارية ، او اذا شئنا يعج بحركة مستديمة من تقدم العلوم والمعارف في ميادين انسانية شتى . لما كانت اللغة ، اية لغة – وهي القاعدة التي يستند اليها المصطلح وينطلق منها – ظاهرة اجتماعية فانها تتحرك ، طوعا كلما تلقت منبها خارجيا ، فما ان يستفزها الحافز حتى تستجيب بوساطة الانتظام الداخلي الذي يمكنها من استيعاب الحاجة المتجددة والمقتضيات المتولدة وهكذا تصطنع اللغة لنفسها نهجا من الحركة الذاتية ، ومن اشد المنبهات وقعا على اللغة .. العلوم والمعارف اذ تهجم على اللغة وتستثيرها بالمفاهيم المستحدثة فترد اللغة الفعل بولادة المصطلحات». نفسه ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

ولما كان المصطلح النقدي جزءا من الدرس النقدي والكتابة النقدية أو آدب النقد ، فأنه ذو علاقة بل علاقات متعددة بغيره من ميادين المعرفة من علوم وفلسفة وفنون . وهو من خلال هذه العلاقات يكشف عن تاريخه العريق بوصفه مصطلحا وفي حالة استعماله في النقد ، على سبيل المثال ، يتجلى بعده الآني الواقعي ، فهناك علاقة وثيقة ودائمية بين المصطلح والمبدع والمتلقي ، كما ان له علاقة بالواقع الاجتماعي والثقافي ، لذلك فان تعدد دلالة المصطلح واختلافها ، هما دليل على وعي مستخدم المصطلح بهذا التعدد وذلك الاختلاف . وإذا انعدم مثل هذا الوعي تحول المصطلح او التعبير الاصطلاحي إلى ضرب من الازدواجية والتعقيد واخيرا الى الفوضى في الفهم والاستيعاب والاستعمال ، لاسيما اذا ارتبط المصطلح بالقضايا السياسية والاجتماعية فضلا عن الثقافية . فالمصطلح عندما تختلف دلالته عند مستخدميه يفقد صفته الاصيلة ولايعود مصطلحا.

١ – ٨

اختم الحديث عن المصطلح بقول مجلة (فصول) القاهرية في عددها الخاص بقضايا المصطلح الادبي ، (المجلد السابع، ع ٣ ، ٤ ، ١٩٨٧ ص ٤) .

« ... أما المصطلح فيقف شامخا معتزا ، لايسمح لأحد بالتلاعب به او انتهاك حرمته . انه سيد الموقف ، ومالك زمام نفسه ، وليس للمتكلم / الكاتب من سبيل إزاءه إلا أن يذعن له ...» ■

الأدب العربي النقدي في بولندا

الدكتورة بربارا ميخالاك - بيكولسكا *

إن التقويم الأدبي ينتمي إلى العمليات اليومية في العلوم الأدبية– هذه العمليات التي لكثرة استخدامها وشيوعها، تكاد لاننظر إليها باهتمام . ورغم ذلك ، فإن تحديد مبادئه النظرية يعتبر من أصعب المسائل في التفكير العلمي حول الأدب . يشهد على وفرة النقد الأدبي وشيوعه اسمه الذي يرتبط بالأعمال الكتابية لحظة وجودها بشكل خاص . مفهوما النقد التقويم هما لفظان مختلفان لمعنى واحد يرجعان بأصلهما إلى الكلمة اليونانية «Krino» التي تعني : أحكم ، أقوم ، يعتبر النقد الأدبي وفقا لقاموس المصطلحات الأدبية، «قسما من أقسام الكتابة ، مادته الأدب ، فاما يكون مقربا الى علم الأدب ، أو إلى الأدب نفسه» . [١] إن الشيء المبدأي الذي يميز النقد هو ليس سعيه الى تسجيل الأعمال والحالات الأدبية وحسب ، بل ونشاطه الدؤوب بشكل مباشر في تطويرها أيضا وخلقه أساليب جديدة ، وقضايا ومهمات ومثل جمالية، الأدب المعاصر هو المادة الأساسية النقدية للنقد ، أما حين يقوم النقد بمعالجة الماضي فهو يفعل ذلك من زاوية خاصة ، يظهر من خلالها بعض معاني الماضي التي تخص الحاضر يحييها ويستلم منها دوراً فعالاً في تشكيل التقاليد الأدبية .

للنقد وظائف عديدة متشعبة تشمل مختلف نواحي الحياة الأدبية ، فهو يتجه نحو المبدعين ، وفي الوقت نفسه ، يتجه نحو القراء أيضا وكثيرا مايقوم بدور الوسيط بينهما . لايتم تأثير النقد على العمل الأدبي عن طريق طرح المسلمات وحسب ، وإنما يحدث أساسا ، بسبب خلق عمليات إشكالية في الأدب نفسه عن طريق إشاعة أو حتى مقارعة وحصر التيارات السائدة في وقتها الراهن ، عبر تعميم مناهج الوصف وتفسير الأعمال . ويؤثر النقد بطرق مختلفة على الجمهور أيضا وبذلك يسهم في تشكيل ذوقه العام، ويشهر ويلمع بعض النزعات المختارة ، وبعض الأعمال المحددة . وفي النهاية ينفذ الكثير من الوظائف الإعلامية التي تزود القارىء بالأخبار .

يرتدي النقد لباس النظام العلمي في مجالات معينة فقط ، وبالتحديد ، حين يحقق وظيفةإطلاعية معرفية ، وهذا يعني أنه يضع نفسه هدفا لبناءمعالم تعريفي للأدب المعاصر . إلا أن هذه الوظيفة ليست وظيفته الوحيدة ، فهو ، ولاشك أحد أهم أشكال العملية الثقافية ، يتنامى بنمو الأدب نفسه ، ويتطور بتطوره ، ويأخذ عصره وزمنه كاملا من الحياة الأدبية نفسها،

(*) رئيسة قسم الدراسات العربية في جامعة ياغيلونسكي - كراكوف - بولندا

وكذلك يلعب دور الوسيط بين طموحات الكاتب وبين ترقب القارىء وانتظاره ، ويقوم بإشاعة إنجازات الأدب المعاصر وشهرها ، والأهم من ذلك يعمل بدأب على ترسيخ وتحقيق طموحات الأدب نفسه .

يتعاون النقد والمبدعون في رسم حدود مشتركة لقضايا الأدب المعاصر ، وكذلك في ابتداع رؤى جمالية مشتركة وفوق ذلك كله يشترط متطلبات فنية فكرية خاصة به ، يعرض عروضه الخاصة على الكاتب ويطلب لنفسه شكلا محددا من أشكال الأدب، وذلك في مجال الأشكالية الفكرية وفي مجال الأنواع الأدبية والأسلوب واللغة على حد سواء . إننا نجد خارج إطار العلوم الأدبية ، نقدا يغلب عليه طابع الاستخدام التعميمي السطحي لاشاعة حدث ما ،كما في أسلوب المقالات النقدية الصحفية ، على سبيل المثال .هذا النقد يتحرك وفق احتياجات التطبيق الملازمة له فقط وليس وفق الاهتمام والانشغال بالدلالات العلمية وعلاقته بعلوم الأدب هي علاقة تكميلية ، وليست علاقة إبداع مشترك معها . يقوم النقد ، قبل كل شيء ، بإجراءات البحث والتحليل والوصف ، ويتمثل هدفه الرئيس بالسعي الى احتواء الحقائق المحددة أو كذلك الى احتواء النزعات الحداثية في الأدب، فيفسرها ويصنفها واضعا إياها ضمن أطر العلوم الأدبية [٢] يتأثر النقد كذلك بالأسلوب الأدبي الحاضر في اللحظة الراهنة ، وبالمناهج الفاعلة في علوم الأدب (التحليل ، التفسير، درجات التقويم، التركيب) ، وبالنزعات العامة لإحياء الفردية في الآداب الكلاسيكية مثل النزعات التفسيرية(التي تلجأ الى تصحيح تفسير النص) أو مثل النزعات الانشائية (التي تلجأ الى مقابلة عناصر التفاسير المختلفة) وبالنظريات الفلسفية ، وبالتطلعات الاجتماعية والسياسية .

في البحوث الأدبية الجارية في أوروبا وفي بولندا ، ومن ضمنها دراسة الأدب العربي ، تستخدم نظريات ومناهج العلوم الأدبية المعاصرة ومنها على سبيل المثال النزعة الإنشائية (Structuralisme) (التي تشكلت بعد عام ١٩٣٠ وتطورت بفضل ر. ياكوبسون و ي. موكاروفسكي) وفيها الافتراضات التالية : أن العمل الأدبي هو كلام تلعب الوظيفة الجمالية فيه الدور الجوهري، ويكون هدف الباحث فيه ترتيب الوصف الإنشائي ترتيبا زمنياً للأحداث والشخصيات التاريخية (Synchrony) في اللحظة التاريخية المحددة ، وكذلك إعطاء صورة الظواهر غير المعاصرة التي تعني توالي تلك الظواهر بعضها وراء البعض في مسار الوقت (diachrony) .

إن العنصر البالغ الأهمية الذي أود الإشارة إليه هنا ، هو كتابة اللفظ العربي بأحرف لاتينية (Tranaliteration) وضبطها بإشارات تعطي اللفظ الصحيح للكلمات مثل : أسماء الأعلام، والألقاب وأسماء المكان والعناوين ... ألخ ، هذه العملية شائعة في البحوث الاستشراقية، لأن من خلالها فقط يمكن أن نترجم النص العربي الصحيح للأسف إن هناك الكثير من الترجمات لبعض المؤلفات العربية التي أجريت خارج أوروبا باللغات الأوروبية ، لاتمتلك هذه المفاتيح الضابطة للفظ السليم وهي تؤدي إلى عدم مقدرة

الباحث الأوروبي على قراءة الأسماء والعناوين الهامة يتقيد المستشرقون البولنديون بأحرف الضبط اللفظي المقررة من قبل المنظمة العالمية للمعايير (ISO) Intenahouat Stauda-neah'an Orgauiratiou لقد تعاملنا والنقد في الأدب العربي منذ قيامه المبكر ، فالأدب العربي القديم ، أي أدب القرن السادس الميلادي قد جمعه الأدباء العرب في القرن الثامن ، وبعد مائتي عام منذ لحظة ظهوره أشيع على يد حماد الرواية، وتم اكمال ذلك في القرن العاشر على يد التبريزي . لذلك فإن الأدب العربي القديم أصبح معروفاً لدينا وفق الصورة التي رسمها علماء الأدب العربي يعود الفضل في نشر القصائد العربية القديمة في بولندا الى البروفيسور يانوش دانتسكي ، من جامعة وارسو، فقد وضع كتابين مكرسين للشعر العربي التقليدي: أولهما بعنوان «الشعر العربي منذ القرن السادس وحتى القرن الثامن» ، الصادر عن دار النشر العلمية الشهيرة «أوسولينسكي» في مدينة فروتسلاف عام ١٩٩٧ ، ومن بين الأشعار المترجمة فيه ، قصائد الشنفري، امريء القيس ، عمر ابن كلثوم، الحارث بن حلزة، زهير بن أبي سلمى، عنترة بن شداد ، الخنساء ، قيس ابن الملوح، جميل بثينة، عمر بن أبي ربيعة ، الأخطل، الفرزدق، أبي نواس ، أبي العتاهية، ابن الرومي ، وفيه ترجمة لبعض السور القصيرة من القرآن الكريم . ثانيهما يحمل عنوان «الشعر في العصر العباسي (القرن الثامن – القرن الثالث عشر)» ، وهو صادر في وارسو عام ١٩٨٨ ، ويتضمن قصائد بشار بن برد، أبي تمام، البحتري، ابن المعتز، المتنبي ، أبي العلاء المعري . هذان العملان كلاهما يحتويان على مقدمة بقلم البروفيسور دانيتكسي الذي كتب في إحداها :

«من المحتمل انه في نهاية القرن الخامس ومطلع القرن السادس الميلادي ، ظهر ، بين القبائل البدوية التي سكنت شبه الجزيرة العربية، الشعر الذي كان له أن يستمر في البقاء حوالي ألف وخمسمائة سنة دون أن يغير شكله تقريبا . إن الفضل في هذا النجاح الذي حققته إبداعات الرحل البسطاء، يعود إلى الحضارة الإسلامية . فالإسلام سخر لنفسه تقاليد اللغة العربية – لغة القرآن الذي لم يكن محل اعتماد الأعمال الأدبية وحسب ، وإنما كان أيضا مصدر اعتماد النظام الديني والاجتماعي والسياسي»(٣) .

وهنا نرى كيف يعلق دانتسكي على الشعر العربي القديم والكلاسيكي . يشير أولا . الى اللغة العربية التي لم تعتريها تغيرات كبيرة ، خلال قرون كثيرة ، ووفقا له فإن الصيغة المكتوبة للعربية بقيت كما هي على الدوام . فالاختلافات بين عربية القرن السادس وعربية القرن العشرين تتلخص بصورة أساسية بظهور مفردات جديدة حتى الحرب العالمية الثانية – عندما بدىء ، تحت تأثير الشعر الغنائي الأوروبي ، بتحطيم القوالب القديمة في الشعر – ظل الالتزام الفعلي بشكل القصيدة المبني وفق أحكام محددة مترابطة ، يشمل الأوزان العروضية (بحور الشعر العربية) ووحدة البيت والقافية.

ان الاستمرار في الكتابة بهذه القوالب الشعرية بشكل إلى حد ما نوعا حد، نوعا ما، من تطور الشعر منذ القرن الثاني عشر ، عندما تصاعد

تأثيره في نمو الشعر الاسلامي الفارسي ، التركي ، وحتي الأوردو .

لم يتأثر نموذج الشعر الغنائي الذي نشأ بين بدو الجزيرة العربية قبل ظهور الاسلام ، هذا الشعر الذي كون لنفسه شكلا مميزا ، لم يتأثر بالخارج إلا بصعوبة سواء من حيث الشكل ، أو من حيث المضمون ، بكاء الحبيب ، وصف الجمل والصحراء ، كل هذه موضوعات متكررة سواء في الأعمال التي ظهرت في القرن السادس أو تلك التي ظهرت في القرن الثامن في بلاط قصور بني أمية ، أو في القرن التاسع في قصور الخلفاء العباسيين ، أو حتى متأخرا في قرطبة العربية . ولكن هذا لايعني أن الشعر العربي منذ البداية وحتى النهاية كان جامدا ، فالحضارة الاسلامية فتحت أمامه آفاقا واسعة وإمكانيات ضخمة لتطوير موضوعاته ، التي على أسسها ترسخت الأشكال البدوية . في البداية تطور الشعر العاطفي الغنائي ، كان النسيب شكله حيث ظهر في مقدمة القصيدة الكلاسيكية . يقف الشاعر البدوي على الأطلال فيبكي على الآثار الباقية بعد رحيل الحبيب متذكرا الأماكن التي كانت تظهر فيها حبيبته. لم تظهر الذكريات على الغالب في جو من البكاء المؤسي الفاجع ، بل كثيرا ماكانت مناسبة للفخر بغراميات البطل الخاصة . وقد بدأ هذا الغرض يأخذ بالاتساع تدريجيا ، حتى شمل غراميات القصور . انقسم الشعر العاطفي في العصر الأموي الى بذوي مثله العشاق ذائعو الصيت : قيس ولبنة وجميل وبثينة من قبيلة عذرة ، والى مدني مثله عمر بن ربيعة . وقد تطور غرض الوصف في الشعر العربي بشكل مماثل ففي العصر الجاهلي تخصص بطبيعة الجزيرة العربية . وكانت مادة الوصف صورة الظبي والغزال والنعام والضبع . وفي العصور اللاحقة ، خاصة في العصر العباسي، اتسع موضوع الوصف حتى وصل الى تصوير قصور الحكام وبساتينها الرائعة ينبغي القول هنا ، أن شتى أغراض القصيدة التقليدية القديمة توفرت لها امكانيات كاملة متساوية للتطور، ومنها : المديح والهجاء والرثاء . سخر المديح لأصحاب الجاه والسلطة والمال وذلك بهدف تلقي الهبات العالية منهم ، أما الهجاء فوجه ضد الخصوم الخاصين أو ضد الحكام . لقد ظهرت أيضا أغراض جديدة في مسار الشعر مثل الفلسفة والتنسك والتزهد أو التصوف (mysticism) أيضا كل هذه الأغراض أعطت امكانيات إبداعية واسعة نتج عنها أن الشعر ، وخلال سبعة قرون (منذ القرن الخامس حتي القرن الثاني عشر) ، ابدع ديوانا متنوعا ممتعا شائقا ومميزا. وإذا أضفنا إلي ذلك كله العودة المستمرة للشعراء إلى أعمال أسلافهم ، يظهر لنا مدى تميز الشعر العربي، فقد نجح خلال الألف وخمسمائة عام في أن يقف في تقاليد واحدة ساهمت في إغنائه باستمرار[4] .

المستعرب البولندى البارز يوسف بيلافسكى (١٩١٠ – ١٩٩٧) أول من كتب باللغة البولندية تاريخ الأدب العربي معتمدا على مصادر عربية في البداية صدر في وروتسلاف عام ١٩٦٨ ، بعنوان «تاريخ الأدب العربي» ، في مرة ثانية صدر في وارسو عام ١٩٩٥ بعنوان « الأدب العربى الكلاسيكى» .

يقول بيلافسكي أن الأدب العربي ، مثله مثل كل الاداب الأخرى ، كان مرآة تعكس المتغيرات التي اجتاحت الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية للعرب . يتحدث المؤلف بشكل أساسي عن الأدب التقليدي العربي ، إلا أن القسم الأخير من هذا الكتاب مكرس للأدب المعاصر يحمل عنوان ، الأدب العربي الحديث، ، لقد قسم بيلافسكي تاريخ الأدب الكلاسيكي الى مراحل عدة تتناغم ومراحل تاريخ العرب . فالمرحلة الأولى إذن هي مرحلة ماقبل الإسلام أو العصر الجاهلي الذي ظهر فيه الشعر القديم المرحلة الثانية هي فترة القرن الإسلامي الأول – عصر بني أمية الذي يصل حتى منتصف القرن الثامن. المرحلة هي زمن حكم العباسيين الذي دام رسميا حتى منتصف القرن الثالث عشر. المرحلة الرابعة – مرحلة العصر المملوكي في مصر وسورية منذ عام ١٢٥٨ وحتى ١٥١٧م وهي فترة بدء الانحطاط التدريجي وبدء غروب شمس الأدب الكلاسيكي . وأخيرا عصر النهضة أو البعث بعد أربعة قرون من تسلط الحكم العثماني التركي . من الضروري القول أيضا أن بيلافسكي خص القرآن الكريم بحيز كبير من كتابه ، تاريخ الأدب، ، وقد ترجمه الى اللغة البولندية ، فطبع مرتين : أول طبعة صدرت في وارسو ١٩٨٦م ، أما الثانية فصدرت عام ١٩٩٧ م. وعدا ذلك اصدر هذا المؤلف ، الذي يعد أكبر شخصية في مجال العلوم الاسلامية في بولندا، كتابا بعنوان ،الإسلام ، دين دولة وقانون ، طبع في وارسو عام ١٩٧٢م، وكذلك أصدر كتاب ، الإسلام، الذي طبع في وارسو عام ١٩٨٠م.

يؤكد البروفيسور بيلافسكي أن بولندا ، التي ارتبطت منذ زمن بعيد بعلاقات حميمة مع العالم العربي اظهرت اهتماما كبيرا بالقرآن الكريم خلال فترة طويلة من الزمن ، إن أول من نقل هذا الكتاب المقدس كاملا الى اللغة البولندية هو ميجاتاراك – بوتشافسكي ، وذلك في منتصف القرن التاسع عشر ، يذكر بيلافسكي الصعوبات الجمة التي اعترضته في عملية الترجمة، فلا يمكن ترجمة القرآن إلى لغة أخرى ،وفي الوقت نفسه الحفاظ على قيمته الكاملة ، ولايمكن لأية لغة باستثناء العربية ، أن تستوعبه بشكله ونصه الصحيحين اللذين يعتبران محل اعتزاز العرب . من الصعوبة بمكان نقل التعابير الكثيرة التي تحتمل معنيين ، والكلمات الصعبة التي ترسم صورا بديعية ومقارنات مجازية موجودة فى النص القرآنى الذي يعطي جوا روحيا للاخلاق العربية والاسلامية . ومن الصعوبة بمكان إعطاء الخصوصية الإيقاعية والسجعية التي تأسر العرب عند ترتيل الذكر الحكيم . لذلك حاول يوسف بيلافسكي وضع النص العربي خلال الترجمة فى كلام بولندي واضح قدر الإمكان محافظا بذلك على أمانة محتوى النص الأصلي"(٢).

يوسف بيلافسكي ومجموعة من الأساتذة فى جامعة وارسو مثل : كريستينا سكار جينسكا بوخينسكا بولانتا ياشنسكا ، بولانتا كوزلوفسكا وايفا ماخوت – منديتيسكا وضعوا كتابا ذا طابع أدبي تاريخي تكميلي يتألف من جزئين بعنوان ،الأدب العربي الحديث والمعاصر (أدب المشرق العربي ، وارسو ١٩٧٨م ، أدب المغرب العربي ١٩٨٩م) ، وهو بحث تعريفي بالأدب العربي

المعاصر يشمل معظم أقطار العالم العربي .
عندما وضع بيلافسكي نصب عينيه مهمة شاقة كهذه ، كان واعيا كما يؤكد في المقدمة - ، أن مؤلفا كاملا يضم كل الأدب العربي الجديد والمعاصر، لم ير النور حتى الآن بسبب عدم وجود عمل كهذا في الأعمال الكتابية الاستشراقية وفي اللغة العربية على حد سواء ، مع العلم أن دراسات كثيرة قد خصصت لهذا الغرض وهي تشهد على اهتمام علماء الأدب العرب في مختلف البلاد العربية وخاصة في مصر ولبنان وسورية والعراق بهذا المجال "(٦).

لتبيان خصائص العالم العربي المعاصر ، بدىء الكتاب بمقدمة تاريخية موسعة أشير فيها إلى تحديد المراحل الأكثر أهمية في تطوره التاريخي حتى اللحظة التي تحرر فيها من التأثيرات السياسية الأجنبية وتشكل في مجموعة من الدول المستقلة . القسم الأساسي من هذا العمل الذي يتألف من ١٣٩٨ صفحة مكرس للأدب العربي الذي وصف «بالحديث» الذي ولد في خضم التأثير القوي للآداب الأوروبية وخاصة الأدبين الانكليزي والفرنسي . إن القرن التاسع عشر بالنسبة للأدب العربي كان - حسب بيلافسكي - زمن الصراع بين التقاليد وبين الحداثة ، أما أدب القرن العشرين ، وخاصة ذلك الأدب الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية بانت فيه ملامح الأصالة .

القسم الأول من العمل يختص بالمشرق العربي ، وهو مكرس للأدب المعاصر في مصر والسودان وسورية ولبنان والعراق والأردن وفلسطين ، وتجد فيه معلومات عامة جدا عن موضوعات الأدب في المملكة العربية السعودية والكويت واليمن . يؤكد الأستاذ بيلافسكي ، بشكل قاطع أن القرن العشرين يعني بالنسبة لحركة التأليف العربية الدخول في بوابة مفهوم « الأدب الرائع» حسب المنطوق الأوروبي ، وهو يعني أيضا ظهور الأدب التخيلي ونشوء أجناس وأنواع جديدة لم يعرفها الأدب العربي القديم مثل الرواية والمسرحية ومختلف أساليب القصص الحديثة وشتى الأشكال الشعرية الجديدة وبفضل ذلك تمثلت في الأدب العربي المعاصر كل التيارات والاتجاهات والنزعات المعروفة في تاريخ الآداب الأوروبية ، وهكذا نجد الرومانسية ، الرمزية ، الواقعية ، الوجودية ، الرواية اليومية أي (الحياتية) والنفسية أي (السيكولوجية) ونرى إلى جانب الشعر التقليدي العمومي المقيد بالوزن والقافية الواحدة الشعر الحديث الحر ، وشعر التفعيلة والشعر المنثور أيضا . لقد سعى بيلافسكي ومعاونوه أن يقدموا الأدب العربي المعاصر ، برغم غرابته بالنسبة للقارىء البولندي، بأسلوب واضح ومفهوم معتمدين ، غالبا ، على مايماثله في الآداب الأوروبية ، وخاصة فيما يتعلق بشرح تيارات ونزعات أدبية مختلفة لها إمتداداتها في الأدب المعاصر بالعالم العربي "(٧).

القسم الثاني ، أدب المغرب العربي، ويخص بلدان المغرب العربي ويحتوي على شرح خصائص الأدب في تونس والمغرب وليبيا والجزائر . إعداد هذا المجلد ترافق مع ظهور العديد من العقبات بوجه المؤلفين ، وذلك بسبب عدم وجود أعمال متكاملة سواء الأصلية منها أو الدراسات المكرسة لها . ويجب التأكيد هنا على

أن هذا الأدب مازال فتيا حيث أخذ في النمو، بشكل حر ، بعيد الحرب العالمية الثانية فقط، عندما نالت هذه الدول استقلالها. يبدأ هذا الكتاب بمقدمة تاريخية ، تسبق الدراسة الأدبية فيه ، هذه المقدمة تبدو ضرورية جدا لفهم أفضل للثقافة والأدب المعاصرين في دول المغرب ، غاية هذا العمل إعطاء لمحة عن الظواهر الأساسية للمسار الأدبي التاريخي لأدب هذه الدول وترتيبها ووصفها، وكذلك إعطاء القارىء البولندي بانوراما موسعة عن الحياة الأدبية لتلك البلدان ومبدعيها البارزين»[٨].

ظهرت في بولندا ، أيضا ، عدة مؤلفات نقدية مكرسة للأدب العربي ، لكن ، وبسبب ضيق الوقت سأقتصر على تحديد بعض خصائصها العامة. من هذه المؤلفات مانشره الأستاذ تاديوش كوفالكسي بعد الحرب العالمية الثانية بعنوان « ديوان كعب بن زهير» الصادر في كراكوف عام ١٩٥٠م. يضم هذا الكتاب منشورات نقدية لديوان الشعر الذي قدمه السكري (٨٢٧ – ٨٨٨) حيث كان أساس الطبعة مخطوطة يدوية ترجع الى عام ٥٣٣ للهجرة (حوالي ١١٣٨م) . هذه المخطوطة عثر عليها المستشرقان الألمانيان ستوسينا وبريما خلال رحلتهم البحثية في الشرق الأوسط.

البروفيسورة ماريا كوفالسكا نشرت كتابا في مجال أدب الرحل العربي في القرون الوسطى (صدر في وارسو – كراكوف ١٩٧٣) . تتحدث الكاتبة فيه عن شخصيات وأعمال الرحالة العرب البارزين في القرون الوسطى . وتعدد المظاهر المتنوعة التي تشكل أجناسا أدبية ضمن أطر هذا الأدب المسمى بأدب الرحلات . من بين هذا يوجد أعمال ذات طابع وثائقي خالص ، وكذلك أخرى مفعمة بجرعة كبيرة من الخيال. بهذه الطريقة ، وعبر التطور المتواصل له، وصل أدب الرحلات العربي إلى القمة شكل الوصف الكلاسيكي للترحال، وقد برز كتاب كثيرون في هذا الميدان منهم : ابن بطوطة وابن جبير.

العمل الثاني لهذه المستعربة ترجمة وتحليل «رحلة ماكاريوس »لبولس ابن ماكاريوس ، والتعليق عليها بكتاب يحمل عنوان ، أوكرانيا في منتصف القرن السابع عشر بسرد الرحالة العربي بأول ابن مكاري من حلب» (صدر في وارسو ١٩٨٦) .

نشرت البروفيسورة كريستينا سكارجينسكا – بوخينسكا دراسة موسعة مخصصة للشعر التونسي الحديث بعنوان «التقليد والحداثه في الشعر التونسي المعاصر» (صدرت في وارسو ١٩٨٠) تبرز الباحثة مسار الشعر التونسي المعاصر ، وتحللها من منطلقين اثنين : منطلق التقاليد ومنطلق الحداثة وتبين الأساسات المختلفة للشعراء وفق منظور تقاليدهم الثقافية بادئة بالذين يأخذون بالتقاليد كاملة مارة بالذين يجهدون بملاءمتها وبتطعيمها بالحداثة ومنتهية بالذين يرفضون التقاليد التراثية بكاملها . في عام ١٩٩٥م ظهر العمل الثاني لهذه المستشرقة بعنوان «أدونيس : مساحات ، أفكار ، مشاعر ، يتضمن مقالات عن إبداعات هذا الشاعر اللبناني المقيم في باريس .

في مجال المسرح العربي المعاصر تبحث ايفا ماخوت –ميندينسكا ، حيث نشرت عام ١٩٨٤ «الدراما المصرية المعاصرة ١٨٧٠ – ١٩٧٥» . هذا

الكتاب يشمل مرحلة نشوء الدراما كفن أدبي وتطورها وازدهارها في مصر. ولها كتاب آخر يحمل عنوان «الاتجاهات الأساسية في تطور الدراما العربية» (صدر في وارسو ١٩٩٢). هدف المؤلفة منه تصنيف أهم الاتجاهات في المسرح العربي المعاصر.

الدكتورة باربارة ميخالاك – بيكولسكا صاحبة مؤلفين باللغة العربية، أولهما «التراث والمعاصرة في ابداع ليلى العثمان» (صدر في دمشق ١٩٩٧) وقد خصص لواحدة من أهم الكاتبات الكويتيات وهي ليلى العثمان. ثانيهما يحمل عنوان «ثريا البقصامي بين الريشة والقلم» (صدر في الكويت عام ١٩٩٧) وهو مكرس للكاتبة وللرسامة الكويتية البارزة ثريا البقصامي وهناك كتاب موسع تقدم فيه المؤلفة القصص الكويتي من كل جوانبه وقد صدر باللغة الانكليزية في كراكوف ١٩٩٨ بعنوان «القصة القصيرة الكويتية المعاصرة في السلم والحرب (١٩٢٩ – ١٩٩٥)» وفيه نجد نبذة عن فن القصص الكويتي منذ عام ١٩٢٩ عندما ظهرت أول قصة كويتية، وحتى عام ١٩٩٠ ومابعده عندما ظهرت الموضوعات المرتبطة بالغزو العراقي للكويت وأخيرا أود الإشارة إلى أمر بالغ الأهمية وهو موضوع الترجمة الأدبية التي تتمم بحوث المستعربين البولنديين في علوم الآداب. وأود التأكيد هنا على أن القارىء البولندي يمكنه الآن الإطلاع على مئات من أعمال الكتاب والشعراء العرب الكلاسيكيين والمعاصرين. ومن بين هذه الأعمال نجد روايات وقصص توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، طه حسين، يوسف أدريس، غادة السمان، جبران خليل جبران، اميل حبيبي، غسان كنفاني، ليلى العثمان وآخرين... ونجد كذلك ترجمة المعلقات العربية القديمة باللغة البولندية ونعثر على انطولوجيا موسعة في الشعر العربي منذ القرن السادس وحتى القرن الثالث عشر وانطولوجيا آخرى عن الشعر المعاصر بعنوان «أغاني الغضب والحب». ■

هوامش

"1" Michal Glowinski,Teresa Kostkiewic-zowa, Aleksandra Okopien - Slawinska, Ja-'slawinski terminow lite-, nusz Slawinski, Wroclaw ، قاموس المصطلحات الأدبية ، rackch" 1998 ، الطبعة الثالثة ، ص . 264- 265

"2" Michal Glowinski, Aleksandra Okopien (لمحة موجزة عن نظرية الأدب)- Slawinska, Janusz Slawinski , "Zarys teorii literatury" Wars-zawa 1086 ، الطبعة الخامسة ، ص . 13 - 14

ص. 255 - 297 الطبعة الثالثة Wroclaw ،(علم الأدب)Julian Krzyzanowski, "Nauka o literaturze" Wroclaw 1997 (الشعر العربي . القرن-Janusz Da-necki," Poezja arabska.Wiek VI- XII" (XIII

4 انظر المرجع السابق

5 . Wroclaw 1968 ، (تاريخ الأدب العربي)Jozef Bielawski, "Historia Literatury arabskiej ",

Jozef Bielawski, "Nowa i wspolczesna lite-rayura arabska XIX I XX wireku. Literatura الأدب العربي الحديث)arabskiego"wschodu والمعاصر في القرنين ١٩ و٢٠ . أدب الشرق العربي) -Wars-zawa 1978 ص. 12

7 نفس المرجع السابق

Jozef Bielawski, "Nowa i wspolczesna lite-rayura arabska XIX I XX wireku. Literatura الأدب العربي الحديث)arabskiego"wschodu والمعاصر في القرنين ١٩ و٢٠ . أدب المغرب العربي) -Wars-zawa 1989.

الشعوبية ودورها في تشويه التراث العلمي العربي

مصطفى يعقوب عبدالنبي *

مقدمة

قد يبدو للبعض انّ الدعوة لإحياء التراث العلمي العربي والتي تتردّد بيْن الحين والحين إنّما تستْهدف مجرّد جمْع مخطوطاته القابعة في زوايا مكتبات العالم شرقاً وغربا ، وفهرسة تلك المخطوطات والعكوف على تحقيقها .

غير انّ مثل هذا العمل على مافيه من أهميّة قصوى ، إنما هو – في اعتقادنا – جزءٌ من كلٍّ ، ولا يكتمل هذا «الكلّ» إلاّ بتمام أجزائه . فالمراد بإحياء تراث العرب العلمي ليس مجرّد جمع وفهرسة وتحقيق مخطوطاته فحسب بل يشمل أيضا الدراسات التفصيلية الخاصة بهذا المخطوط أو ذاك والتي لابدّ أنْ تتضمن دراسةً تحليلية للمعطيات العلمية التي أوردها المؤلّف ومدى مطابقتها لمعطيات العلم الحديث ، حتى يتسنّى وضْع العلْم العربي بما فيه من سبق وإبداع في موضعه الصحيح من تاريخ العلْم.

والدعوة لإحياء تراث العرب العلمي لابدّ أنْ تشمل أيضاً مراجعة ماكتبه المستشرقون ومؤرّخو العلْم من الغربيّين حول هذا التراث ولاسيّما أنّ فريقاً كبيراً من هؤلاء المستشرقين والمؤرخين لم يتّصف بالأمانة والحيْدة فأسقطوا العلم العربي من سجل تاريخ العلم (١) ، كما أنّ بعضاً منهم قد وصف الإنتاج العلمي للعلماء العرب بالبربرية والجهالة (٢) ، بدعوى أن العرب لم يُخْلقوا للتفكير الأصيل المبتكر(٣).

وبصفة عامة فإن إحياء التراث العلمي العربي لابدّ أنْ يتصدّى بالبحث والدراسة لقضايا هذا التراث . وسوف نحاول في هذا البحث أنْ نتعرّض لواحدة من تلك القضايا التي لم يفطن إليها أحدٌ من البأحثين في تراثنا العلمي .

ولا نجاوز الصواب إنْ قلنا أنّها من أخطر القضايا التي واجهت تراثنا العلمي ، ومع ذلك فهي قضيةٌ تكاد تكون مجهولةً وربما تثارُ لأوّل مرّة . ولعلنّا بذكر هذه القضية نلفت انتباه الباحثين في التراث العلمي العربي وهذه القضية هي : دور الشعوبية فكراً وأفراداً – في تشويه صورة التراث العلمي العربي .

حركة الترجمة :

تبدأ القصة فصولها بحركة النقل ، فمن المعروف أنّ الترجمة في العصر الأموي كانت

* باحث مصري

عملاً فردياً محدوداً لايتجاوز على سبيل الحصر – حسب أشهر الآراء – ماأمر بترجمته الأمير الأموي خالد بن يزيد والذي كان أوّل نقل في الإسلام من لغة إلى لغة (٤). وما أمر به أيضاً الخليفة الأموي عمر بن عبدالعزيز بترجمته لكتاب في الطب(٥).

غير أنّ الحال قد انقلب تماماً في العصر العباسي فأصبحت الترجمة مطلبا مُلحّاً من مطالب هذا العصر، فحظيت بأكبر قدر من التشجيع الأدبي والمادي، ممّا لانجد له مثيلاً في عصر من العصور.

وكان من جرّاء هذا الاهتمام الفائق بحركة الترجمة أنْ أنشأ الخليفة المأمون في بغداد « بيت الحكمة» وهو مجمعٌ علميٌ ومرصدٌ فلكيٌ ومكتبةٌ عامّة وأقام فيه طائفة من المترجمين وأجرى عليهم الأرزاق من بيت المال(٦).

ويخيل للباحث في حال الترجمة في العصر العباسي أنّ النقلة لم يتركوا كتاباً بغير اللسان العربي إلاّ ونقلوه إلى العربية. ولكنّ نستدل على حال هؤلاء النقلة ولاسيما في أيام المأمون الذي كان عصراً ذهبيا للترجمة بكل المقاييس، أنّه كان يعطي من الذهب زنة مايُنقل إلى اللسان العربيّ من الكتب مثلاً بمثل(٧).

ولعلّنا بذكر هذا الشاهد من شواهد تشجيع حركة الترجمة في العصر العباسي حيث يغني الشاهد الواحد عن شواهد كثيرة كدليل واضح على مدى ماوصل إليه هذا التشجيع – أدبياً ومادياً – لأمن قِبَل الخلفاء وولاة الأمور فحسب، بل امتدّ هذا التشجيع ليشمل أيضاً ذوي اليسار من محبيّ العلمُ والمعرفة.

ولقد كان – بالطبع – من نتيجة هذا التشجيع الذي فاق حدّ التصورّ أنْ ظهرت إلى الوجود طبقة النقلة والتراجمة الذين عكفوا على تراث اليونان والفرس والهنود فنقلوه إلى العربية. وليس من شك في أنّ هذا التشجيع لحركة النقل وتلك الحظوة التي حَظِيّ بها النقلة لدى خلفاء الدولة العباسية ،قد أدّى – بطبيعة الحال – إلى أنّ تلك الحركة قد شابتها العجلة والتسرع، الأمر الذي أدّى بالتالي إلى ظهور بعض الآثار السلبية فيها فانعكس هذا كله على محتوى الترجمة ذاتها.

وفيما يلي عرض وجيز لأهم تلك الآثار السلبية التي حاقت بحركة الترجمة:

أولاً :

للعجلة والتسرع في الترجمة – طمعا في المال والمكافأة – أثرهما الواضح في عدم الدقة في الترجمة، فكثرت تبعا لذلك الأخطاء، ويرجع المستشرق أوليري الخطأ في الترجمة إلى أسباب ثلاثة : أوّلها : أنّ الكثير من كتب التراث اليوناني قد نُقلّ إلى السريانية ووقع ناقلوه في أخطاء. فلمّا نقل العرب هذه الكتب عن ترجمتها السريانية أو غيرها نقلوا هذه الأخطاء إلى لغة العرب. يقول أبو حيّان التوحيدي، على أنّ الترجمة من لغة اليونان إلى العبرانية ومن العبرانية إلى السريانية ومن السريانية إلى العربية قد أخلّت بخواص المعاني في أبدان الحقائق إخلالا لايخفى على أحد.

وثانيها : أنّ مترجمي العرب كانوا كثيراً مايقنعون بنقل المعاني المهمّة وإهمال ماعداها

عن عمد وليس عن جهل أو سوء فهم .

وثالثها أنّ أكثر المترجمين كانوا حريصين على أن يشرحوا أثناء الترجمة ويضيفوا إلى الأصل معاني هدتهم إليها خبراتهم دون أنْ يهتموا بإرشاد القارىء إلى ما أضافوا من معانٍ وأفكار إلى الأصل (٨).

أمّا عن الكيفيّة التي كان النقلة يتبعونها في الترجمة ولاسيما تلك الطريقة التي كان يوحنا بن البطريق يستعملها فيقول عنها الدكتور عمر فروخ « ومن هذه الطريقة تسرّبت أكثر الأخطاء التي ضللت العرب وشغلتهم زمناً طويلاً ثم تنبّهوا لها بعد حين ، وهكذا احتاج كثيرٌ من الكتب إلى أن تُصلح فيما بعد (٩).

وليس أدلّ على كثرة الأخطاء التي شاعت في الكتب المترجمة ، أن الكثير منها قد أُصلِح فيما بعد ، بل إنّ عدداً غير قليل من تلك الكتب قد أعيدت ترجمته مرّة أخرى . وعلى سبيل المثال فقد كان حنين بن اسحاق وهو من أشهر مترجمي عصره يصلح الكثير من الكتب التي نقلها معاصروه من النقلة . ويذكر لنا ابن النديم شيئا كثيراً عن حركة الإصلاح هذه لدى ذكره لمؤلفات ارسطو (١٠).

كما يذكر لنا أيضاً أسماء بعض النقلة الذين لايجيدون الترجمة كابن شهدي الكرخي الذي نقل من السرياني إلى العربي نقلا سيئا »(١١).

ومن الكتب التي تعرضت للإصلاح كتاب «النسبة المحدودة» لأبلونيس « وهو مقالتان، أصلح الأولى ثابت – أي ثابت بن قرة العالم الرياضي الشهير – والثانية منقولة إلى العربي وغير مفهوم (١٢).

ومعنى هذا أنّ المقالة الثانية قد نقلت نقلا سيئا إلى الحدّ الذي يجعلها غير مفهومة، ونرجح أن ثابت بن قرة وهو عالم في الرياضيات كما أنه من مشاهير النقلة لم يستطع معها فهماً ولا إصلاحا.

أما كتاب « المجسطي» لبطليموس فقد تعرض للنقل والإصلاح عدة مرات (١٣) ومن الكتب التي احتاجت لسوء ترجمتها إلى إعادة الترجمة من جديد كتاب « أصول الهندسة » لاقليدس : « فقد نقله الحجاج بن مطر نقلَيْن أحدهما يعرف بالهاروني وهو الأولّ ونقلاً ثانيا وهو المأموني وعليه يُعوّل ونقله أيضا اسحق بن حنين وأصلحه ثابت بن قرة (١٤).

ثانيا :

من الظواهر السلبية التي سادت حركة الترجمة ظهور عدد كبير من الكتب المنحولة والملفقة ونسبتها – زوراً وادّعاءً – إلى أساطين الفكر اليوناني فالقارىء لكتاب ابن النديم « الفهرست» أو لكتاب القفطي « أخبار العلماء بأخبار الحكماء » أو حتى كتاب ابن أبي أصيبعة « طبقات الأطباء» سوف يلاحظ ورود عدد كبير من أسماء الكتب المنحولة لدى ذكرهم أسماء الكُتب المنقولة من اليونانية بوجه خاص . يقول الدكتور فيليب حتى : « وقبل أنْ ينتهي عصر الترجمة كانت مؤلّفات أرسطو الموجودة والتي كان عددٌ كبيرٌ منها بطبيعة الحال مزيّفاً ومنسوباً إليه كذبا . وقد ذكر ابن أبي أصيبعة ومن بعده القفطي عدداً لايقلّ عن مائة كتاب منسوباً إلى أرسطو» (١٥) . كما يذكر لنا «

بروكلمان » بعضا من أسماء الكتب المنحولة لأرسطو مثل كتاب « السياسة في تدبير الرياسة» الذي علّق عليه بقوله : « وهو كتابٌ لفقه أحد العرب في القرن العاشر أو الحادي عشر » (١٦) ومثل كتاب «السحر» (١٧) وكتاب «التفاحة» (١٨) ... الخ.

ثالثا :

كان رواج سوق الترجمة في العصر العباسي مدخلاً سهلاً لشيوع التلفيق وادّعاء الترجمة بالوضع والنحل . وليس أدلّ على هذه الظاهرة السلبية سوى ذلك التحذير الشديد الذي وجّهه المسعودي في مقدمة كتابه « مروج الذهب » حيث يقول في مقدمته : « فمَنْ حرّف شيئاً في معناه - يقصد بذلك كتابه - أو أزال ركناً من مبناه أو طمس واضحةً من معالمه أو لبّس شاهدةً من تراجمه أو غيّره أو بدّله أو اختصره أو نسبهُ إلى غيرنا أو أضافه إلى سوانا فوافاه من غضب الله وسرعة نقمه وفوادح بلاياه مايعجز عنه صبره ويحارُ له فكره وجعله مثلةً للعالمين وعبرةً للمعتبرين ... الخ » (١٩).

ومن العجيب أن يكرر المسعودي هذا التحذير بألفاظه ومعانيه مرّة أخرى في خاتمة الكتاب (٢٠).

النقلة والشعوبية :

والحديث عن حركة النقل يجرّنا بالضرورة إلى الحديث عن النقلة أنفسهم ، وللأسف الشديد أنّه لم يكن للعرب دورٌ في بداية حركة النقل « فقد كان القسم الأكبر - من النقلة - من السريان الذين كان معظمهم نصارى نساطرة ويعاقبة وقليلٌ منهم من أتباع المذهب الأرثوذكسي والماروني والقليل الأقل من اليهود » (٢١) ولقد قبل العرب أن يتولى هؤلاء القوم الدوْر الرئيسيّ في تعريف العرب بأسباب حضارة اليونان والفرس والهنود وأنْ ينقلوا إلى العربية تراثهم في مختلف العلوم على الرغم من أنهم لم يكونوا دائماً أهلاً لمثل هذا العمل (٢٢) هذا بالإضافة إلى النقلة الفرس الذين نقلوا تراث آبائهم وأجدادهم إلى العربية .

إذنْ فقد كان النقلة - في معظمهم - من أتباع تلك الأمم التي فتحها الإسلام ، ولعلّ في هذا الأمر دلالات شتى لاتغيب عن فطنة الباحث حول أمانة النقل لدى هؤلاء النقلة . ولقد انقسم هؤلاء حيال الإسلام إلى فريقين : فريقٌ منهم تخلّى عن دين آبائه ودخل في الإسلام ، ربما طوعاً عن اقتناع بأنه الدين الحق ، وربما نفاقاً وخشيةً ، فهم في هذه الحالة حديثو عهد بالإسلام، وأغلب الظن أنّ الإيمان الكاملَ لم يتمكن من نفوس هذا الفريق بالقياس إلى العرب الذين كانوا أسبق في الإسلام .

وفريقٌ آخر أخذته العزة بالإثم فأبى واستكبر أنْ يدخل في دين جديد . فحافظ على سابق ملّته واعتقاده مستغلاً في ذلك سماحة الإسلام وإنه لا إكراه في الدين ، وإنه لافرق بين عجميّ وعربيّ إلاّ بالتقوى ، ومما نرجّحه أنّ كلاً الفريقين لم ينس بعد سابق مجده وجاهه وسلطانه ، وقد أزال كل هذا الفتح الإسلامي لبلاده ، فنفسا كلاهما على العرب وتربصا بهم واتخذ الحقد عليهم أشكالاً شتّى

فظهرت إلى الوجود الشعوبية .

والشعوبية هم أصحاب إحدى نزعتين :

الأولى : ويذهب أصحابها إلى أنّ العرب ليسوا أفضل من غيرهم من الأمم وإنما التفاضل بين الأفراد لابين الأمم.

والثانية : ويميل أصحابها إلى الحطّ من شأن العرب وتفضيل غيرهم من الأمم عليهم (٢٣) . ويرجح الدكتور أحمد أمين أن اسم « الشعوبية» لم يستعمل إلاّ في العصر العباسي الأول (٢٤) . كما أنه من المحقق أن رجال الفرس البارزين من أمثال البرامكة وآل سهل وآل طاهر بن الحسين كانوا يذكون نار هذه الشعوبية فيمن حولهم من الفرس(٢٥).

والسؤال الآن : ماهو وجه العلاقة بين هؤلاء النقلة – وهم كما علمنا ليسوا من بني العرب– وبين الشعوبية وأتباعها؟

وللإجابة على هذا السؤال نقول : انّه ممّا لاشك فيه أنّ الشعوبية قد واكبت حركة النقل التي بدأت مع بداية الدولة العباسية ، إنْ لم تكن قد اقترنت بها اقتراناً وثيقاً . ولا نجاوزَ الصواب إن قلنا إنه ربما وافقت أهداف وآراء الشعوبية أهداف وآراء النقلة .

ولقد كان لهذا التوافق في الهدف والرأي أثره الكبير والواضح في ترجمات هؤلاء النقلة ولم يكن هذا الأثر مقتصراً على العجز في النقل أو القصور في التعبير المنقول مما تحفل به الأخطاء عادة، عندما لايمتلك الناقل أو المترجم أدوات الترجمة السليمة كأن يكون غير متمكن من اللغة التي ينقل منها أو تلك التي ينقل إليها ترجمته.

غير أن الأمر قد تعدّى من القصور في الترجمة إلى الشكّ في أمانة نقلهم . فقد لوحظ أنّ أمانة النقل لدى النقلة السريان لم تكن فوق الشبهات بل كانوا كثيرا مايدسّون في الكتب المنقولة أشياء ليست منها أو يبدلون فيها ويحذفون بحسب مايصل إليه رقيّهم العقلي وبحسب مايمليه عليهم هواهم الديني والمذهبي (٢٦).

ولعلّ هذا الدس فيما ينقلونه كان مرجعه إلى رفضهم أو على الأقل تردّدهم في تعليم العرب المسلمين . فقد رُوِيَ عن أحد زعمائهم من أنه أفتى رجال الدين من النصارى بأن يحلّ لهم أن يعلّموا المسلمين التعليم الراقي ولئن دلّت هذه الفتوى على شيء فإنما تدل على إقبال المسلمين على علوم السريان وتردد هؤلاء في تعليمهم (٢٧).

وللدلالة على تأثير الشعوبية البالغ على الحركة العلمية نورد ماجاء على لسان أحمد أمين قوله : « ومما نأسف له أن الشعوبية ازهرت في عصر تدوين العلوم ، وكلّ حركة علمية كانت بَعْد إنما أُسّسَت على مادُوِّنَ في العصر العباسي ولكن قُدّر أن يقترن تدوين العلوم بسطوة الشعوبية فكان ذلك من سوء حظ العلم، وكذلك أجهد العلماء أنفسهم في تعرف أسرار الشعوبية وخفاياها وآثارها في العلم ولايزال المدى أمامهم فسيحا والبحث في مهده» (٢٨).

ولقد فطن الجاحظ إلى هذا الدس الشعوبي وأدرك بثاقب بصيرته دخائل نفوس هؤلاء النقلة الذين تمتعوا بسماحة الإسلام واستظلوا

تحت لواء العرب فبلغوا أرفع المناصب وأرقاها في الدولة العباسية وأجزل لهم العطاء لقاء مايتقلونه من تراث الغير فاتهمهم بالوضع والتأليف . فيقول عن النقلة من النصارى : « وهؤلاء ناسٌ من أمّة قد بادوا وبقيت آثار عقولهم وهم اليونانيّون ودينهم غير دينهم وأدبهم. أولئك علماء – يقصد اليونانيين – وهؤلاء صنّاع – يقصد النقلة – أخذوا كتبهم بقرب الجوار وتداني الدار فمنها ماأضافوه إلى أنفسهم ومنها ما حوّلوه إلى ملّتهم إلاّ ماكان من مشهور كتبهم فإنّهم حين لم يقدروا على تغيير أسمائهم زعموا أنّ اليونانيين من قبائل الروم ففخروا بأدبائهم على اليهود واستطالوا بها على العرب حتى زعموا أن فلاسفتنا اقتدوا على مثالهم .. الخ (٢٩) .

ويقول عن اليهود – وهم أيضاً من النقلة : «وأنت تعلم أن اليهود لو أخذوا القرآن فترجموه بالعبرانية لأخرجوه من معانيه ولحوّلوه عن وجوهه» (٣٠).

وإذا كان هذا رأي الجاحظ في النقلة السريان واليهود فقد اتهّم صراحةً ابن المقفع وسهل بن هارون وغيرهما من النقلة الفرس بالوضع والتأليف وليس بالترجمة والنقل حيث يقول : «ونحن لانستطيع أن نعلم أنّ الرسائل التي بأيدي الناس للفرس، إنها صحيحةٌ غير مصنوعة ، وقديمة غير مولدة إذا كان مثل ابن المقفع وسهل بن هارون وأبي عبيد الله وعبدالحميد وغيلان يستطيعون أن يُولّدوا مثل تلك الرسائل ويصنعوا مثل تلك السِّيَر» (٣١).

وصفوة القول في أمر الشعوبية وأتباعها أنها كانت تسير في اتجاه واحد لاتتعداه وإن تعددت دروبه واختلفت مسالكهُ وهو الحطّ من شأن العرب فكراً وأمّةً والاستعلاء عليهم « فقد جعل جماعة من علماء العجم ، همّهم وهدفهم محاربة العقيدة التي تثبت تفوّق العرب، متوسلين إلى ذلك بالإشارة بفضائل شعوب الحضارة القديمة ، وما تميّزت به من علوم وفنون وعمارة ، إلى جانب تقهقر عرب الجاهلية والبعد عن مقوّمات الحضارة والمدنية » (٣٢) . وعلى سبيل المثال فقد ألفّ سهل بن هارون رسالة في مدح البخل ، قصد منها السخرية من المثل الأعلى عند العرب وهو الكرم(٣٣) . كما يقول ابن غرسية في رسالة له تنضح بالحقد على العرب والتعصب للفرس : «مهلاً بني الإماء – يقصد العرب – عن الغمز والإيماء ، فنحن عُزّقٌ ، غُرّقٌ في الأنساب الصحيحة . والأحساب العميمة . يقصد بذلك بني جنسه من الفرس – حلّم ، علّم ، ذوو الآراء الفلسفية الأرضيّة والعلوم المنطقية والرياضية . كحملة الأسترلوميقي والموسيقي ، والعلمة بالأرتماطيقي والجومطريقي والقوّمة بالألوطيقي والبوطيقي ، والنهضة بعلوم الشرائع والطبائع ، والمهرة في علوم الأديان والأبدان . حبسوا أنفسهم على العلوم البدنية والدينية . لا على وصف الناقة الفدنّية ، أصغر بشأنكم ، إذْ بزقّ خمْر باع الكعبة أبو غبشانكم ، وإذ أبو رغالكم قاد فيلَ الحبشة إلى حرم الله لاستئصالكم ، فلا فخر معشر العربان، الغربان .... الخ» (٣٤).

غير أن الدلالة على ماتكنه صدور هؤلاء

القوم من حقد على العرب، ومايضمرونه من كراهية دفينة أبت إلاّ أنْ تظهرها عثرات اللسانّ التي تنم عن الطوايا الخبيثة والخبيئة يروي جبرائيل بن بختيشوع أنه دخل على الفضل بن سهل ذات يوم بعد إسلامه وبين يديه مصحف قرآن وهمّ يقرأ فيه، فقال له جبرائيل: كيف ترى كتاب الله؟ فقال: طيب ومثل كليلة ودمنة (٣٥).

فإلى هذا الحد من الحقد على العرب والكامن في النفوس وصل الفضل بن سهل الذي تقلد أرفع المناصب في عصر المأمون إلى مرتبة الكفر والعياذ بالله. وقريب من هذا الموقف مارواه المسعودي عندما حضرت الوفاة الخليفة المأمون صاحب العصر الذهبي للترجمة بقوله: «.. فقال - أي المأمون - يامن لايزول ملكه ارحم من قد زال ملكه. ثم رُدّ إلى مرقده وأجْلس المعتصم رجلا يشهده فقال له ابن ماسوية - أحد مشاهير النقلة -: لاتصحْ، فوالله مايفرّق بين ربّه وبين ماني (٣٦) في هذا الوقت. ففتح المأمون عينه من ساعتها وبهما من العظَم والكبر والإحمرار مالم يُر مثله قط وأقبل يحاول البطش بيديه بابن ماسويه ورام مخاطبته فعجز عن ذلك.. الخ (٣٧)

فإن النقلة - وهم ليسوا من العرب - كانوا من أدواتها بما ينقلونه من تراث الغير. وبما يدسّون في هذا التراث حسب أهوائهم ومعتقداتهم أحيانا وحسب مايروق ويرضي أصحاب النفوذ والقوة والمال من الفرس في غالب الأحيان.

فبالإضافة إلى عدد من النقلة الذين كانوا لايجيدون حرفة النقل والترجمة تمام الإجادة مثل فثيون الترجمان الذي كان نقله كثير اللحن ولم يكن يعرف علم العربية أصلاً (٣٨). ومثل يحيى بن البطريق الذي كان لايعرف العربية حقّ معرفتها ولا اليونانية وإنما كان لطينيا - أي لاتينيا - يعرف لغة الروم (٤٠).

بالإضافة إلى كل هؤلاء وأمثالهم فإن الوضع والتلفيق وادعاء الترجمة عن الغير كانت جميعها من الأمور الشائعة التي تحدث عنها غير واحد من العرب القدماء.

يقول ابن النديم: «حدثّني نظيف المتطبب انه رأى المقالة العاشرة من إقليدس رومي وهي تزيد على مافي ايدي الناس أربعين شكلاً» (٤١) ومعنى هذا أن المترجم قد أباح لنفسه أن يزيد من عنده بما ليس في أصل الكتاب.

كما يقول القفطي أن «كتاب عهد بقراط تفسير جالينوس ترجمه حنين من اليونانية وأضاف إليه شيئا من جهته (٤٢) وأن ماسرجويه قد وضع كتابين من عنده مدّعيا ترجمتها عن آهرن القس (٤٣).

نخلص من هذا كله لنقول ان النقلة على إختلاف مللهم وعقائدهم قد ذهبوا - عن قصد أو غير قصد - مذهب أتباع الشعوبية فجاء نقلهم موافقاً لما ذهبوا إليه فكثر الدس والوضع والتّلفيق فيما نقلوه حتى أن «الفلسفة اليونانية قد وصلت إلى العرب مشوهة ممسوخة جهلاً من الناقلين أو قصداً. ولقد كان فلاسفة الإسلام من طهارة النفس انهم لم يشكوا في هذا التزيد الذي أدخله النقلة السريان على الفلسفة فأخذوا يجهدون أنفسهم

وعقولهم في سبيل التوفيق بين هذه التناقضات وقضوا في ذلك قرنين ونصف قرن من الزمن (١٤).

وإذا كان هذا هو حال الفلسفة فماذا عن التراث العلمي ؟ وهل سلم هذا التراث من الدس والوضع والتلفيق من قبل النقله؟

شواهد من الفكر الشعوبي:

وكما أن الفلسفة اليونانية قد وصلت إلى العرب مشوهةً ممسوخةً ، كذلك وصل قدر غير قليل من التراث اليوناني في العلم مشوهاً ممسوخاً. وإذا غضضنا البصر عن الأخطاء الناجمة عن عملية الترجمة نفسها باعتبار أن مثل هذا النوع من الأخطاء يمكن كشفه وتداركه بأيسر الوسائل . فعلى الأقل يمكن التحقق من صحة الترجمة بالرجوع إلى المصدر المنقول عنه، مثلما فعل ثابت بن قرة الذي أخذ كتاب إقليدس والذي عربه حنين بن اسحق فهذبه ونقحه وأوضح منه ماكان مستعجما (١٥).

إلا أنه من العسير كشف تزيد ودس الناقل وخاصة إن لم يتيسر للعالم العربي الإطلاع على المصدر الأصلي أو أنه كان جاهلاً بلغة هذا المصدر.

ولعل أبرز مظاهر هذا الدس والتزيد هو ذلك الكم الهائل من الخرافات والأساطير وغيرهما من الأشياء غير المقبولة عقلاً ومنطقا والتي لايصح صدورها عن عقل واعٍ أو فكر سليم، فضلاً عند صدورها – إن صحّ صدورها – عن أساطين الفكر اليوناني.

وفيما يلي سوف نعرض بعض الشواهد من الخرافات التي تبيّن بلا أدنى شك مظاهر التلفيق والدس والوضع الذي لانشك في أن أصابع الشعوبية كانت من أدواته ولكن من وراء ستار.

١ – جاء في «عجائب المخلوقات» للقزويني: «حجر أسمانجوني ، قال ارسطو : إذا كان الحجر أسمانجونيا فحككته فخرج أبيض من استصحبه يبقى فرحا غير حزين ، وإن خرج أسود من علقه لم ينجح في عمله ، وإن خرج أصفر فهو صالح لكل عمل ، وإن طُرِحَ في بئر أو نهر قلَّ ماؤها وربما انقطع . وإن خَرج أحمر من استَصحبه يرى كلَّ خير ، وإن خرج أخضر من امسكه يزكو كل مايزرع سواء إنْ زرع في أرض خير أو أرض سوء . وإن خرج أغبر واكتحل به على اسم امرأة أحبته» (١٦) . وإذا تغاضينا عن فساد هذا القول من زاوية علم المعادن Mineralogy إذ أن أي معدن مهما تعددت ألوانه فإن المحك أو مايعرف بالمخدش Streak وهو لون مسحوق المعدن لايتغير أي أنه لون ثابت مهما اختلفت ألوان المعدن الواحد (١٧).

وقد يبدو غريبا كل الغرابة أن يصدر مثل هذا القول بما يتضمنه من فوائد مزعومة لهذا الحجر، أقرب ماتكون الى الخرافات والأوهام وأبعد ماتكون عن العقل والمنطق منسوبة إلى ارسطو وهو صاحب المنطق.

غير أننا لانشك لحظة واحدة في أن الدس الشعوبي واضح كل الوضوح فيما نسب إلى ارسطو. فهذا الحديث ليس إلا دعوة لجعل الفرح مرهوناً بالمحكّ الأبيض ودعوة ثانية لجعل الفشل في العمل مرهوناً بالمحكّ الأسود ودعوة

ثالثة لبيان أن صلاح الأعمال سببه المحك الأصفر ، ودعوة رابعة لتعليل قلة أو انقطاع ماء الآبار والأنهار إذا طرح فيها هذا الحجر ، ودعوة خامسة لجعل نماء الزرع حتى وإن كان في أرض موات سببه المحك الأخضر ، ودعوة سادسة لجعل الحب سببه الاكتحال بالمحك الاغبر على اسم المحبوب .

وخلاصة القول أنها دعوة لبني العرب جميعا إذا أريد لزرعهم أنْ يزكو وأن تنجح أعمالهم وأن يكيدوا لأعدائهم بطرح هذا الحجر في آبارهم إذا امتلكوا هذا الحجر العجيب الساحر الذي لا وجود له إلا في خيال ناقل شعوبيّ أراد أنْ يدسّ للعرب بما يشغلهم عن السّعي في الرزق إلى السعي في البحث عن هذا الحجر.

٢ – وعلى نفس النهج يورد القزويني أيضاً في نفس الكتاب مثالاً آخر منسوبا إلى أرسطو لايبعد كثيرا في الخواص العجيبة عن الحجر السابق . يقول القزويني : « حجرٌ أحمر : قال أرسطو إذا كان الحجر أحمر فخرج محكّه أبيض فإن حامله ينجح في كل عمل يعمله . وإن خرج أسود كان حامله أي شيء يحدّث به نفسه يَقْدر عليه، وإن خرج أصفر فمن ربطة على عضده يحبهُ الناس ، وإن خرج أغبر فإنه حيث ذهب على عمل يحبهُ الناس وينجح ، وإن خرج أخضر فإن الذي يمسكه معه يصرف عنه السلاح » (٤٨)

ولاشكّ من يقرأ هذه الخواصّ السحرية العجيبة يجد أن دسّ الناقل الشعوبي كان صريحاً فليس من المعقول أن يقول أرسطو ، إن خرج محك هذا الحجر أسود كان حامله قادراً على عمل أي شيء تحدثه به نفسه أو أن هذا الحجر يحمي صاحبه ويصرف عنه السلاح أي يمنع عنه موارد الهلاك.

٣ – من الأمثلة الواضحة والصارخة على أنّ النقلة كانوا يؤلفون ويضيفون أشياء من عندهم حسب أهوائهم ماأورده القزويني في عجائب مخلوقاته بقوله : إثمد : قال أرسطو : هو حجر معروف له معادن كثيرة وأغلبها في أكناف الشرق ... الخ » (٤٩) والحقيقة أنه بالبحث والمراجعة ، قد وجدنا أنّ التاريخ ينفي عن أرسطو هذا القول وأغلب الظن أنه دسٌ متعمدٌ من ناقل شعوبيٍّ هاله أن يكون للعرب فضل سبق اكتّشاف هذا المعدن فنسب هذا الفضل إلى أرسطو .

ولعلّ هذا الناقل قد أراد أن يؤكد أموراً ثلاثة– أولها – إعلاء شأن اليونانيين في علوم المعادن وبالتالي جهل العرب بهذه العلوم – وثانيها – بيان أنّ هناك كتابا لأرسطو وهو كتاب « الأحجار» الذي حققه المستشرق الألماني روسكا. وأخذ عنه درجة الأستاذية (٥٠) ومن الجدير بالذكر أن كاتب هذه السطور قد أثبت في غير هذا المكان عدم وجود كتاب لأرسطو بهذا الاسم (٥١) و – ثالثها – بيان أن العرب قد استمدوا معرفتهم لعلوم المعادن عن اليونانيين.

نقول إن التاريخ ينفي عن أرسطو هذا القول ، فالإثمد هو حجر الكحل المعروف ومرادفه في علم المعادن معدن الانتيمونيت Antimonite ويرجح العالم الكيمياوي ريمي Remy أن لفظة انتيمون Amtimony مشتقة من اللغة

العربية – أي الإثمد – وانتقل الإسم من المعدن إلى الفلز (٥٢).

ومعنى هذا أن الانتيمون كفلز أو الانتيمونيت كمعدن قد اشتق كلاهما من اللغة العربية . ولايخفى على القارىء أن احتفاظ هذا المعدن باسمه المشتق من العربية من بين هذا الكم الكبير من أسماء المعادن والتي جرت عادة علماء الغرب على إرجاعها إلى أصول يونانية قديمة أو لاتينية يعتبر في حد ذاته دليلا لايقبل الشك على سبق اكتشاف هذا المعدن من قبل العرب .

وثمة حقيقة أخرى، تبيّن على وجه الجزم أو القطع أن أرسطو لم يقل مانسب إليه عن الإثمد لان عصره أو بالاحرى لان اليونان في عصره لم تعرف هذا المعدن إلا على يد بليني Pliny (٢٣ – ٧٩م) الذي وجد نساء الشرق يستخدمنه في الإكتحال (٥٣). ومن المعروف تاريخيا أن أرسطو قد عاش من سنة ٣٨٤ حتى سنة ٣٢٢ ق. م أي أن أرسطو كان سابقا لعصر بليني بأكثر من ثلاثة قرون ، وبالتالي فإنه لم يدرِ عن هذا المعدن شيئا .

٤ – من أغرب الخواص التي ذكرها القزويني عن الاحجار قوله : «حجر بليناس: قال في كتاب الخواص – يقصد بليناس – إذا كان الجمل كثير الرغاء فربطت في ذنبه حجرا لايرغو البته» (٥٤).

ومن الحقائق المعروفة أن حياة العربي في الصحراء تصبح مستحيلة لولا الإبل . فلا عجب أن يمنحها العربي القدر الأكبر من الحب والإيثار . وقد ظهر ذلك جليا لدى العرب سواء في أمثالهم وأشعارهم ومؤلفاتهم ، وحتى في مفردات اللغة ذاتها فلم يترك العرب شاردة أو واردة – مهما صغرت – تتعلق بالإبل إلا وكانت معروفة لديهم أو أمرا من أمور الإبل إلا وكان للعرب بها علم . فالقارىء للشعر الجاهلي يجد أن الإبل تحتل قسما كبيرا من هذا الشعر ، كما أن ابن سيده قد خصص سفرا كاملا في معجمه الشهير «المخصّص» للحديث عن الإبل من ناحية صفاتها وكيفية حملها وأسنانها ورضاعها ... الخ» (٥٥).

وصفوة القول أن كل مايتعلق بالإبل إنما هو علم حكر على العرب وحدهم لاينازعهم فيه أحد.

أمّا ماورَدَ منسوباً إلى بليني أو بليناس – كما يسميه العرب – فنحن نشك كثيراً في أن هذا القول قد صدر عنه فلو كان هذا صحيحاً لاطلق بليناس اسم هذا الحجر من واقع البيئة نفسها – أي البيئة العربية – ولكان من السهل عندئذ على الناقل أن يرجع الإسم إلى أصوله الاولى – أي كتاب الخواص – بفرض أن بليناس قد قال ذلك نقول هذا لان بليني كان يطلق أسماء مايجهله من أحجار من واقع البيئة التي رأى فيها الحجر لاول مرة كما حدث تماما مع صخر السيانيت Syenite الذي اطلق عليه بليني هذا الإسم نسبة إلى مدينة سيين – وهو الإسم القديم لمدينة أسوان بمصر – حيث شاهده فيها لاول مرة (٥٦).

ولو كان القائل بليناس حقا فكيف يستقيم له أن يدرك خاصيّة حجر لم يعرفها العرب القدماء ، وهو – أي الحجَر – في بلادهم وذو

تأثير على أنفس مالديهم وهو الجهل؛ ليأتي رحالة مثل بليناس في رحلة عابرة ليعلم ماجهله العرب:

نخلص من هذا كله لنتبين في النهاية أن ماأورده القزويني منسوبا إلى بليناس إنما هو خبر مختلق جملةً وتفصيلاً، ناقلٌ اراد أن يبين عن طريق غير مباشر جهل العرب في أمور حياتهم، غير أنّ سوء حظه شاء له في هذا الدس المتعمد أن يذكر أمرا غير معروف إلا للعرب وحدهم.

٥ - أورد القزويني - أيضا - تحت عنوان «حجر الماس» قال أرسطو ... والموضع الذي فيه الماس لم يصل إليه أحد وهو واد بارض الهند لايلحق البصر أسفله وفيه الافاعي. وهذه الأفاعي لايراها أحد إلاّ مات. فامر الاسكندر باتخاذ المرائي وإلقائها في الوادي حتى ترى الحيات فيها صورها فتموت ... الخ» (٥٧).

ولسنا نجادل في فساد تلك الأوهام التي ذكرها القزويني نقلاً عن أرسطو فقد أغنانا البيروني عن هذا بقوله: «زعموا أن الموجود منه الآن - يقصد الماس - هو الذي أخرجه ذو القرنين من واديه وفيه حيّات يموت من ينظر إليها وأنه كان قدّم مرآةً قد استَتَر حاملوها خلفها فلما رات الحيات أنفسها ماتت على المكان. ولقد كان يرى بعضها بعضا فلم تمت والبدن أولى بالإماتة من شبحته - يقصد رؤيته - في المرآة، وإن كان ماقالوا مختصا بالإنسان فلماذا ماتت برؤية أنفسها في المرآة، وإن كان الناس قد علموا ماعلمه ذو القرنين فما المانع من إعادة عمله بعد».

ويستطرد البيروني معلّقاً على خبر تلك الحيّة التي يموت كلّ من يراها؛ وذكر جالينوس حيّةً سمّاها ملكة الحيات، أنّ مَنْ رآها أو سمع صفيرها يموت في مكانه فليت شعري من أخبر بمكانها أو أخبر أمرها إذا كان المطلع عليها ميتا» (٥٨).

٦ - إذا كان العرب - بالضرورة - هم أخْبر الناس بجغرافيّة شبه الجزيرة العربية، فإنّ العرب - أيضا - كانوا بحكم موقعهم الجغرافي على صلة بثلاثة مراكز تجارية مصر في الشمال الغربي، وبلاد مابين النهرين في الشمال الشرقي، وفارس الى الشرق (٥٩) كما كان عرب الجنوب - أيام البطالسة - هم المسيطرون على التجارة البحرية مع الهند طول الوقت، بالإضافة إلى تجارتهم البحرية مع القرن الافريقي وساحل إفريقيا الشرقي وجزر الملايو وأندونيسيا وكانت لهم صلات قوية بأهل تلك البلاد (٦٠) الأمر الذي مكّن العرب القدماء حتى في عصر ماقبل الإسلام من التعرف على طبيعة وجغرافية هذه البلاد.

ويأتي الفتح الاسلامي الذي شمل قارات العالم القديم من حدود الصين شرقا إلى الاندلس غربا مرورا بالشمال الافريقي كله لتزداد معرفة العرب رسوخا بهذه الاماكن وماحولها. «فإن هذا المُلْك الواسع الذي أسّسه العرب كانت أنحاؤه المختلفة تتطلب الدراسة والوصف مما دفع بعض الخلفاء والحكام العرب إلى أن يوفدوا مبعوثيهم وسفرائهم إلى البلاد الإسلامية والعربية المختلفة لدراسة أحوالها وبيان الطرق والمسالك المؤدية إليها،

تمهيدا لتطبيق أحكام الشريعة بين سكانها (٦١).

ولعل أكبر دليل على تقدم علوم الجغرافيا عند العرب قول جوستاف لوبون : «لم يكن نشاط العرب التجاري أقل من نشاطهم في العلوم والفنون والصناعة ، فقد كان للعرب في الوقت الذي كانت أوروبا فيه تشك في وجود بلاد الشرق الأقصى ولاتعرف من أفريقيا سوى بعض شواطئها علائق تجارية بالهند والصين وأفريقيا الداخلية وبأقسام أوروبا النائية كروسيا والدانمارك» (٦٢)

نخلص من ذلك إلى القول بأن العرب كانوا على حظٍّ عظيم من علم الجغرافيا ، غير أنّ حركة النقل قد أثرت سلبيا على المعارف الجغرافية لدى العرب ، وقد جاء هذا الأثر السلبي متمثلا في نقل كتاب بطليموس الشهير «المجسطي» فبالإضافة إلى أخطاء بطليموس الفادحة التي لاشك أنها ضللت العرب والتي ذكر بعضها جوستاف لوبون كقوله : «كانت مواضع المدن الكثيرة التي عيّنها بطليموس تعيينا جغرافيا غير مطابقة للحقيقة تماما، ويكفي أن نقابل بين الأمكنة التي عينها الأغارقة والأمكنة التي عينها العرب ليظهر لنا مقدار التقدم الذي تم على يد العرب .. الخ» (٦٣).

فبالإضافة إلى تلك الأخطاء التي تداركها العرب فيما بعد ، كان هناك أيضا سوء النقل المعتمد، فمن يقرأ كتابي القزويني «عجائب المخلوقات» و«آثار البلاد وأخبار العباد» يجد كما هائلا من الخرافات والأساطير المنسوبة إلى بطليموس وأضرابه من مفكري اليونان ، ولايشك لحظة واحدة في أن وراء هذه الخرافات والأساطير ناقل شعوبي متزيد قد استتر وراء اسم بطليموس.

وفي هذا يقول الدكتور حسين مؤنس : «ولو أنّ العلْم الجغرافيّ عند المسلمين سار في طريقه وتطوّر في اتجاهه البسيط الأول، وهو جمع المعلومات عن الأرض وأهلها لكان توفيق المسلمين أعظم مما وصلوا إليه ، ولما وقعوا في أخطاء كبيرة في تحديد المواقع والتعريف بمواضع القارات والمحيطات ومجاري الأنهار وماإلى ذلك ، ولكنهم اتصالهم بإيران والهند جلب إليهم نظريات جديدة أصبحت بعد ذلك أساسا لاتجاه جديد للتأليف الجغرافي عندهم.

وزادهم استمساكا بهذه النظريات نقل كتابي الجغرافيا والمجسطي لبطليموس إلى العربية فقد فتنوا بهما وترجموهما أكثر من مرة. فنقلوا عن بطليموس نقولا محرفة جعلت معلوماتهم خارج مملكة الإسلام مجموعة أوهام وتصورات وخوارق. بيد أن البيروني استطاع بعبقريته الفذة أن يعود بعلم الجغرافيا عند العرب إلى قواعده الأولى : قواعد المشاهدة والرحلة والتجربة الشخصية (٦٤).

خاتمة :

إذنْ فقد وصل التراث اليوناني بوجه خاص مشوها إلى العرب فضلا عما يزيد في هذا التراث مما ليس فيه أيضا ، وكان ذلك كله بفعل النقلة الذين كانوا – في معظمهم – من السريان والفرس واليهود .

والحقيقة أن الكثير من علماء العرب قد فطنوا إلى تزيّد النقْلة ودسّهم، وكانوا من

صدق البصيرة ورجاحة العقل أن يفرّقوا مابين العلم الصحيح والوهم الصريح وعلى سبيل المثال فإن ابن البيطار صاحب كتاب «الجامع لمفردات الأدوية والأغذية» قد حدد في كتاب منهجه في التأليف ، أو أغراض تأليفه على حد تعبيره ، حيث يقول لدى ذكره لتلك الأغراض : «الغرض الثاني : صحة النقل فيما أذكره عن الأقدمين، فما صح عندي بالمشاهدة والنظر وثبت لدي بالخبر لا الخبر ادخرته كنزا سريا . وما كان مخالفا في القوى والكيفية والمشاهدة الحسية في المنفعة والماهية للصواب والتحقيق أو أن ناقله أو قائله قد عدلا فيه عن سواء الطريق نبذته ظهريا وهجرته مليا . وقلت لناقله أو قائله لقد جئت شيئا فريا والغرض الخامس : التنبيه على كل دواء وقع فيه وهم أو غلط لمتقدم أو، متأخر لاعتماد أكثرهم على الصحف والنقل واعتمادي على التجربة والمشاهدة»(٢٥)

إن قضية الشعوبية وأثرها السلبي على التراث العلمي العربي ، قضية جديرة بالبحث والدراسة، ولعلنا بذكر هذه القضية نلفت انتباه الباحثين في التراث العربي بوجه عام والعلمي بوجه خاص إلى أهميتها وضرورة البحث فيها من حيث الأسباب والدوافع والنتائج .

ولانجاوز الصواب إن قلنا إن مثل هذا البحث سوف يؤدي إلى تنقية التراث العلمي العربي مما لحق به من خرافات وأوهام ، الأمر الذي يمهد الطريق أمام تاريخ العلم العربي ، كما كتبه العلماء العرب من صحيح العلم ، لا كما شاء النقلة الشعوبيون أن يجعلوه جملة من الخرافات والأساطير وكل الأشياء التي لاتستقيم مع العقل والمنطق.■

الهوامش

(١) تاريخ العلوم ودور العلماء العرب في تقدمه – د. عبدالحليم منتصر ص ١٥.

(٢) المصدر السابق ص ١٢٨.

(٣) في تراثنا العربي الإسلامي – د توفيق الطويل ص ٤٨.

(٤) الفهرست لابن النديم ص ٣٣٨.

(٥) فجر الاسلام – د. أحمد أمين ص ١٦٣.

(٦) قصة الحضارة – ول ديورانت – ترجمة محمد بدران ج ١٣ ص ١٧٨.

(٧) عصر المأمون – د. أحمد فريد الرفاعي ج ١ ص ٣٧٧.

(٨) في تراثنا العربي الإسلامي – مصدر سابق – ص ٧٧.

(٩) تاريخ الفكر العربي – د. عمر فروخ ص ٢٧٧.

(١٠) الفهرست – مصدر سابق – ص ٣٤٨.

(١١) المصدر السابق ص ٣٤٦.

(١٢) المصدر السابق ص ٣٧٣.

(١٣) المصدر السابق ص ٣٧١.

(١٤) المصدر السابق ص ٣٧١.

(١٥) تاريخ العرب د. فيليب حتي – ترجمة محمد مبروك نافع ج٢ ص ٣٩٣.

(١٦) تاريخ الأدب العربي – كارل بروكلمان – ترجمة السيد يعقوب بكر وآخرين ج ٤ ص ٩٤.

(١٧) المصدر السابق ج ٤ ص ١١.

(١٨) المصدر السابق ج٤ ص ١٢٩.

(١٩) مروج الذهب للمسعودي – تحقيق محيي الدين عبدالحميد ج١ ص ١٨ .

(٢٠) المصدر السابق ج٤ ص ١٢٩.

(٢١) الموجز في تاريخ العلوم عند العرب – د. محمد عبدالرحمن مرحبا ص ٧٥.

(٢٢) تاريخ الفكر العربي – مصدر سابق ص ٣٧٤.

(٢٣) ضحى الإسلام – د. أحمد أمين ج١ ص ٥٣ .

(٢٤) المصدر السابق ج١ ص ٥٦.

(٢٥) تاريخ الأدب العربي – العصر العباسي الأول – د.

حاضر ومستقبل الأدب الروسي بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة

الدكتور : أشرف الصبّاغ*

مع انهيار الإمبراطورية السوفيتية، انهارت المنظومة العالمية التي تكونت بعد الحرب العالمية الثانية . ونتيجة لعوامل أخرى كثيرة بدأت منذ سنوات التسعينات صياغة جديدة لمنظومة عالمية أقرب إلى أفلام الخيال العلمي ، ولعل هذه الأحداث كانت مادة ضخمة وثرية لمراسلي الصحف والإذاعات المسموعة والمرئية ، فراحوا ينهلون منها كل حسب طاقته وإمكانياته الذهنية . ولكن يبدو أن الوليمة كانت ، ومازالت دسمة لدرجة أن الكثيرين من هؤلاء المراسلين والمحللين يتعاملون معها بمعدة الإنسان المريض ، وبعقلية تتسق تماما مع فرضيات المنظومة العالمية الجديدة، ومن ثم زاملت مفاهيم انهيار الاتحاد السوفيتي مع مفاهيم الانهيار الكامل لكل النشاطات والإبداعات الإنسانية . ولعل الأدب الروسي ، ومن بعده السوفيتي ، ثم الأدب الروسي مابعد السوفيتي تمثل سلسلة متصلة في حلقات متغيرة الأحجام والأشكال والنوعيات. وبالتالي فالحديث عنها بشكل عابر ، وفي ذات الوقت خاضع لمعايير المنظومة الإعلامية العالمية الجديدة يعتبر تساهلا غير مسموح به حتى على المستوى الأخلاقي.

المنظومة العالمية الجديدة تدّعي موت الأيديولوجية . ووسائل إعلام هذه المنظومة تربط على التوام بين الأيديولوجية وبين كل ما هو سوفيتي، أو بالاحرى ماكان سوفيتيا. على الجانب الآخر يقوم كتاب الغرب، وبالذات أوروبا ، مثل كونديرا وأمبرتو إيكو في مؤلفاتهما الإبداعية ومقالاتهما وأحاديثهما الصحفية بالتأكيد على مثل تلك المقولات التحليلية . فهل مقولة «موت الأيديولوجية» ليست في حد ذاتها مقولة أيديولوجية؟! هل أعمال كونديرا وإيكو ووجهات نظرهما لاتستند إلى أيديولوجية؟! وهل الرأسمالية (التي مازالت موجودة حتى الآن) ليست أيديولوجية؟! وفى النهاية ، هل النظام العالمي الجديد لايرتكز في وجوده على أيديولوجية؟

سندع الإجابة على مثل هذه الأسئلة الساذجة للأطفال وطلاب المدارس الابتدائية .

بين الشماتة واللوم والإحباط يخلط الكثيرون بين انهيار أو فشل التجربة السوفيتية وبين الفلسفة الماركسية والأشكال التي انبثقت منها وتمثلت في العديد من التجارب . وانسحب هذا الخلط على مراحل تطور الأدب الروسي ، وتعرضت الواقعية

(*) كاتب وباحث اكاديمي مقيم في موسكو . قام بإعداد وترجمة ملف الأدب الروسي

الروسية لشتى أنواع النفي والتشويش والتضليل . ففي روسيا القيصرية كانت هناك الواقعية الروسية وإلى جانبها مجموعة هامة من الاتجاهات مثل الطبيعية والشكلية والحداثة ، وفي روسيا السوفيتية كانت هناك الواقعية الروسية ، والواقعية الاشتراكية التي أصبحت أيديولوجية للنظام وتوجها عاما له ، إلى جانب العديد من النزعات والتيارات الأخرى . ولكن إذا نظرنا بعمق ، سنكتشف ببساطة شديدة أن مجمل النزعات والتيارات الموجودة على الأرض الروسية خرجت بشكل أو بآخر من رحم الواقعية الروسية (وهذه قضية خاضعة للنقاش ، فقراءة مجمل الأعمال الإبداعية منذ بداية هذا القرن وحتى الأعمال التي كتبت في المرحلة مابعد السوفيتية بما فيها طبعا الحداثية وما بعد الحداثية ومابعد الأخلاقية ، سنعثر فيها على بذور الواقعية الروسية ، أي ببساطة ، فالحداثة الروسية وما بعد الحداثة تختلفان كثيرا عن مثيلاتهما في الغرب!) .

وكما يحدث في العالم كله من تضخمات وإرهاصات واكتشافات ، تحدث أيضا في روسيا عملية ولادة تبدو متعثرة أحيانا ، وطبيعية في أحيان أخرى ، تبعا لزاوية النظر التي نزعم أنها ليست واحدة ، وليست بريئة تماما ، وليست كاملة أيضا ، فحينما انهارت الإمبراطورية ، انهارت معها كافة الأشكال المركزية تلقائيا ، انهار اتحاد الكتاب السوفيت وانقسم إلى (١٥) اتحادا . وفي كل دولة انقسم الاتحاد إلى عدة اتحادات . والصورة في روسيا تبدو أوضح ، حيث انقسم اتحاد الكتاب الروس إلى اتحاد كتاب روسيا ، واتحاد الكتاب المتحدثين بالروسية ، واتحاد اتحادات الكتاب واتحاد الكتاب الروس العالمي . بل وأخذت الجمهوريات الفيدرالية الروسية تقيم اتحادات كتابها بالشكل الذي يتراءى لها ولمثقفيها وسلطاتها المحلية طبعا ، من هنا حدث أيضا تقسيم حاد للأدب وعلى حد قول الناقدة الأدبية والباحثة في تاريخ الثقافة البروفيسورة ناتاليا إيفانوفا : ليس لدينا اليوم أدب واحد ، وإنما أكثر من أدب . الأدب الذي يعتبر نفسه في المركز – والذي نسميه اصطلاحا : الأدب رقم (١) • – يعاني بشكل واضح من فقر الدم . فهو خامل وممل ولزج على الرغم من أنه يطلق على نفسه التسمية الجميلة «مابعد الحداثة» . إنه أدب هستيري مفعم بالكآبة والخمول والانقباض . يعاني القارىء فيه من الصعوبة وعدم الراحة والملل ومن ثم يهرب منه إلى هناك حيث عالم آخر مليء بالضجيج والصياح على طريقة الأسواق – وهو عالم واضح بشكل غير طبيعي ، مبهرج ، مخادع ، وحاد الرائحة ، وهذا هو العالم الأدبي رقم (٢) . هناك تلتهب الغرائز وتعربد الصدامات وتدوي الرعود . هذا العالم مسكون بالشخصيات – الجميلات والأنذال والأبطال . هناك يخسرون أموالهم ويدمرون ، وينقذون ، ويربحون ثروات طائلة ، ويقتلون .

أما الأدب رقم (١) في ذلك الوقت يدعي ويتصنع ويرفع حاجبيه في غموض – أي أن القارىء لم يفر منه ، وإنما هو نفسه الذي رحل ، وهو ذاته الذي يلقي بزهور الشر بشكل تآمري ، وبشكل تآمري أيضا يعيد صياغة الكلاسيكيات ويقوم بإصلاحها ، ويحاول التجمل والظهور بمظهر متسق – ولكن القارىء الذي بدأ يستعيد

هدوءه يلقي به من أول فترة ، يشيح عنه مفعفعا وينظر نحو الأكشاك الصغيرة .

والثالث ، الأدب رقم (٣) ، يسير في الطريق القديم المعتاد دون أن يغير فطرته وإمكانياته التي ركن إليها مرة واحدة وإلى الأبد. يستمع فقط إلى أفكاره وهواجسه ، يحافظ على قيمته وجدارته ، ويلتزم بالصمت إذا شعر بالحاجة ، ويودع ، النماذج والموضات العابرة، يتحدث حتى إلى نفسه - بلغة إنسانية واضحة بدون هستيريا . إنه أدب جيد ، وإنتاج حسن النوع ومتين ، مثال الزوجة والأم ، ولكن مع الأسف فعيونه لاتتحرك... ،

هنا يمكننا طرح مجموعة من المحاورات النقدية في شكل دراسات تتناول الحركة الثقافية الروسية بشكل عام في السنوات العشر الأخيرة ، والحركة الأدبية على وجه الخصوص (النقد - الشعر - السرد) لمجموعة هامة من النقاد والشعراء والروائيين الروس من مختلف الأجيال . ولعل ماتطرحه الباحثة ناتاليا إيفانوفا (بغض النظر عن الاختلاف أو الاتفاق مع وجهات نظرها) يبدو في غاية الأهمية من حيث السرد التاريخي لمرحلة ثقافية هامة ليس فقط في حياة روسيا . وبالتالي يمكن البدء بمقدمتها التاريخية للحالة الثقافية الروسية في السنوات العشر الأخيرة كمدخل إلى مجموعة النقاشات الهامة للكتاب الآخرين . إلى جانب ذلك يمكن أيضا طرح بانورما عن الحركة المسرحية : علاقة السرد (الرواية تحديدا) بالمسرح، ومهام المخرج المسرحي المعاصر في حالة تعامله مع النص الأدبي في علاقته مع الفراغ المسرحي واستكمالا لهذا الملف المتواضع رأينا أن نختتمه بعدد من النصوص السردية والشعرية لعلها تكون محاولة أولية لطرح عدد أكبر من النماذج الإبداعية فأكثر من مجال فيما بعد .

١ - ناتاليا إيفانوفا

إن العشر سنوات الأدبية المنصرمة تنقسم بشكل اصطلاحي متعارف عليه إلى مرحلتين «خمسيتين» : الأولى - من ١٩٨٦ م حتى ١٩٩١م - هي «خمسية الجلاسنوست» (العلانية) والثانية - من ١٩٩١م حتى ١٩٩٦م - وهي (حرية الكلمة) . فبعد أغسطس ١٩٩١م ، وبعد إلغاء الرقابة ، أقبل ليس فقط زمن جديد في حياة المجتمع ، ولكن أيضا زمن أدبي آخر.

في «خمسية الجلاسنوست» رددت الاصدارات الأدبية الديون : قامت بطبع ماكان ممنوعا ، وما صدر هنا وهناك بمبادرات شخصية «و» وماصدر أيضا في المهجر . بدأت مجلة « أوجنيوك» هذه المرحلة بنشر أعمال جوميلوف ، والأعمال التي نشرت في المجلات الكبيرة بالنصف الثاني من عام ١٩٨٦م، وبالتحديد بداية من «بحر الصبا» لأندريه بلاتونوف . وكان بلاتونوف هو أول من فتح الثغرة . وبعد ذلك طبعت رواية ألكسندر بيك « المهمة الجديدة» التي عانت كثيرا . وفي عام ١٩٨٧م كانت قد ظهرت رواية « أولاد أرباط» ، و«الثياب البيضاء»

كان الأدب السوفيتي يحتضر ، وكان يصاحبه إلى القبر أفضل ماكتبه الكتاب في العصر السوفيتي - على سبيل المثال ، قصص «الصيد» و« على جزيرة النعيم الشيوعية » لفلاديمير تيندريكوف ، و«الغناء» ليوري

تريفونوف ، «شارع موسكو» لبوريس يامبولسكي ، و« الحياة والمصير» و«بنساب بلا انقطاع» لفاسيلي جروسمان..

هذا الوضع - الجواب الواقعي على نهم القارىء - جدد الاهتمام بالأدب الروسي وعززه عندنا وفي الغرب أيضا ووجه الاهتمام إلى كل ماهو مترجم ومطبوع ، أثار الضجيج وأظهر الاهتمامات التي لم تكن مأخوذة بعين الاعتبار في السابق ، وشكل حركة إيجابية لأعداد نسخ المجلات الأدبية الصادرة في مطلع ١٩٨٨م ، وأحدث فرقعة صحيفة - أدبية حقيقية . بدأ ذلك العام بمسرحية ميخائيل شاتروف ، إلى الأمام، إلى الأمام ، إلى الأمام ... ، التي لو قدمها أحد اليوم لكانت مجرد شهادة لا أكثر على الوعي المكبوح لعصر ، التسريع، . وكانت مجلة «نوفي مير» (العالم الجديد) قد أصدرت رواية «١٩٨٤» لجورج أورويل ، ثم «النبع» و«مزرعة الحيوانات» ، عبر أنه وفي نفس مجلة «نوفي مير» كتب أ . نويكين: ، لقد كان الزمن يصيح صارخا لاستدعاء لينين . وكان ستالين ضروريا للمنظومة الإدارية للتوجيه والتي وضعته على سدة الحكم ، وأقبل زمن النجومية لجيل الستينات ، وفوز أيديلوجيتهم ومسوغ حياتهم آنذاك كان يمكن القول أن الوعي الاجتماعي والأدبي للكثيرين كان مايزال في مفترق الطرق - بين ورود الاشتراكية المتأخرة بوجهها الإنساني ، وإدراك استحالة وجود أية اشتراكية بوجه إنساني من حيث المبدأ.

كان عام ١٩٨٩م هو عام المناقشات والمناظرات الضارية التي دفعت إلى نشر مقالة «حول ثقافة النقاش «بجريدة» برافدا» ، وجرى أيضا لقاء ميخائيل جورباتشوف مع الكتاب والذي ذكر فيه السكرتير العام محذرا: ، إنهم لم يتعلموا عندنا ثقافة النقاش بعد . في ذلك اللقاء قال سيرجي ميخائيلوف أن البيريسترويكا تتطلب تكتل جميع قوى المجتمع . أما بوريس أليتيك الذي أصبح نتيجة لذلك ألد أعداء جورباتشوف فقد قال : «من الضروري الإقلاع عن نزاعات الورش» (وردد آنذاك آراء جورباتشوف) وفي «الجريدة الأدبية» من عدد إلى عدد كان ينشر ، ديالوج الأسبوع» في جوهر الأمر كانت تدور عملية مقارنة قاسية للمواقف ، ومن ثم لم يستمر الحوار . وفي إطار التقويم الإجمالي تحت هذا العنوان في العدد (١) لعام ١٩٩٠م من «الجريدة الأدبية» قالت ، آلا لاتينينا» بأن الجنس الدارمي الذي توفق فيه بشكل أفضل هو المونولوج .

ومقارنة بالصورة الحالية للأدب فقد جرت آنذاك ملاحظات وأسئلة وديعة مركبة بشأن المرحلة الأدبية الجديدة ، وهذا ما أطلق عليه فيكتور تويوروف ، ضبط النطاقات» وتحديدا في مارس عام ١٩٨٩م تم تأسيس لجنة الكتاب لدعم البيريسترويكا ثم بدأ ذوبان الجليد في أبريل.

في عام ١٩٨٩م بدأ ذوبان الجليد بالنسبة للأدب السوفيتي ، واقتصرت حصته على مساحة إصدارات من كانت له علاقة بإطار ، الأدب الآخر» : طوفار جاربيف وإيفان جدانوف وألكسندر يرمينكو وسيرجي جاندليفسكي ويفجيفني بوبوف ويوري أرابوف وفاليريا ناريبكوفا وديمتري بريجوف - وقد تم ذكر كل هؤلاء في مقالتين : ، الأدب الآخر بقلم س .

تشوبويتين ، و«الأدب السيء» ، بقلم د. أورتوف اللذان تم نشرهما معا في عدد واحد وفي عمود واحد من «الجريدة الأدبية» . جرى إصدار شامل لكل ماكان تحت الأرض والذي حصل على اسم «الأدب الآخر» – على الرغم من أنه كان في داخله مختلفا جدا ، وهذا «الآخر» هو ماحتدمت حوله المناقشات فيما بعد عام ١٩٩٠م.

في عام ١٩٨٩م كان قد بدأ في أوساط الانتلجنسيا الليبرالية – بعد التحرير الأول للأدب – اختلاف حاد وخطير في وجهات النظر . ففي مقالة انتقادية لمجموعة المقررات المقدسة تقريبا «ليس هناك طريق آخر» (من الممكن أن يكون هناك أحد ماقد نسي الآن ، ولكننا آنذاك قرأناها بعناية) قام أ. أرخانجلسكي بالرد في صيغة شكوكية : في تلك التسمية نفسها يفترض وكأنه لا يوجد إلا طريق واحد فقط ، رغم أنه من الممكن أن تكون الطرق متعددة .

عام ١٩٩٠ – عام سولجينيتسين ، وفي نفس الوقت بداية النهاية لتزايد توزيع نسخ المطبوعات . تزايدت بحدة المجلات التي كانت تطبع أعمال سولجينيتسين («نوفي مير» مرتين تقريبا) ، أما المجلات الأخرى فقد توقفت عن التزايد ، وحتى البعض منها صار قليل التوزيع . ذلك العام كان أيضا بداية النقاشات حول فكرة سولجينيتسين ، وفيه أيضا نشرت مقالة فيكتور يروفييف «وليمة تأبين للأدب السوفيتي» ، ذلك العام الأدبي سبق اغتصاب الأدب مابعد الحداثي للأدب التقليدي ، وبداية من لحظة ما ربما أصبح من الممكن أن نسمي الأدب التقليدي : «الأدب الآخر» . أما الأدب «الآخر» فقد أصبح يرى نفسه في المقدمة.

ومن عام ١٩٩١م أقبلت نهاية عصر الرقابة ففي عدد يناير من «الجريدة الأدبية» ظهرت مقالة ل. لودكوف «نهاية الفرقعة الصحفية» . أما الأدب – فبمجرد خروجه إلى الظل – يدخل مرحلة صعبة ، وتظهر نزاعات أدبية خطيرة ، واختلافات حادة في وجهات النظر ، ومن ضمن ذلك داخل كل اتجاه .

كان أوضح نزاع لعام ١٩٨٩م – ١٩٩٠م وأكثره أهمية – هو ماحدث بين مجلتي «ناش سيفريمينك» ومجلة «أوجنيوك» ، أو «ناش سيفريمينك» و«زناميا» . كانت صدامات أيديولوجية ونزاعات ليس لها حلول . وفي نفس الوقت تناول فسفولد نيكراسوف مبدأ الإدراك الذهني (Conceptualism) للانتاج الجديد بالنقد الساحق مسميا إياه محاكاة ضعيفة لمبدأ الإدراك الذهني الحقيقي . وظهر على السطح الصراع بين القدامى والجدد المهتمين فقط بالألعاب اللغوية كما أكد فسفولد نيكراسوف . هبطت لغة العصر السابق وليس فقط السوفيتي ، نفدت لغة لقمان . وأثار تغير رد فعل عاصف ، بل وربما حتى رد فعل في الوعي الباطن داخل المجموعات التي تبحث عن لغة جديدة بعد الخروج من تحت الأرض إلى السطح . (بالمناسبة ، هدأ البعض بشكل عام في البداية ، وبعد ذلك صمتوا تقريبا – بعد تفجر الاهتمام بشعر ما بعد المجازيين : بارشيكوف ، يرمينكو ، كوتيك ، جدانوف ، حلت فترات صمت طويلة ، وبعد ذلك حل صمت شامل لسنوات طويلة) . جرى نقد مكثوف لما يمكن أن نطلق عليها الفترة الستينية الليبرالية من جانب ليس فقط «الوطنيين» ولكن

أيضا من جانب أولئك الذين أصبحوا يطلقون عليهم « مابعد الحداثيين» كشفت النزاعات عن الارتباك أمام التقسيم الجديد للأدب ، والذي لم يكن أحد مستعد له – للتقسيم إلى أدب تجاري وغير تجاري . ومهما دارت النزاعات بين « الوطنيين» والديمقراطيين والتقليديين ومابعد الحداثيين .. الخ ففي الواقع لم يكن يتوقع أحد أن يقف الجميع أمام ذلك الجدار ، وأن يصبح التضاد الأكثر قوة من الجانب غير المتوقع للسوق ، وأنه ربما تصير حفنة ضئيلة سيمثل فيها كل منا اتجاهه وشخصيته الإبداعية الواضحة حينما يخرج إلى النور بعدد من النسخ مثل : الشاعر آسار إيبل – ثمانمائة وتسعون نسخة من كتاب « قطر حياتي» ، أو الشاعر تيمور كيبيروف – ألف نسخة ، أو تاتيانا بيك – ألف . ومنذ فترة وجيزة صدر كتاب ميخائيل أيزنبرج – « نظرة إلى الفنان الحر» بعدد خمسمائة نسخة فقط.

في عام ١٩٩١م لم يكونوا قد فكروا بعد في بعد في ذلك التضاد الجماهيري للأدب. وربما كان الاختلاف الأكبر هو الصدام بين استراتيجيتين مرتكزتين على القيم الموجهة (هنا لايمكنني بطبيعة الحال ألا أتذكر مقالات ديمتري ليخاتشيف وسيرجي زاليجين في العدد ١ من مجلة « نوفي مير» لعام ١٩٩١م) ورفض أدب مابعد الاخلاقية الذي أعلن عنه فيكتور يروفييف . وتلاقت غالبية التضادات– الأيديولوجية (ساخاروف وسولجينيتسين) والفنية أيضا . ولكن الأمر الرئيسي ، مازلت أكرر ، أن التضاد – هو الصورة الشعبية والفن الخالص ، السوق والفن الخالص . وظهرت لدى الأدب البعيد عن السوق نبرة عامة معتمة ، إن لم تكن مظلمة تماما ونبرة فراق ونهاية وأفول ، وهي التي وقفت ضدها الاستراتيجية العدوانية تماما لديمتري جالكوفسكي التي حصلت على مواجهة في غاية الحدة من جانب الليبراليين – التقليديين ، وأستشهد بألكسندر كوشنر : « الإنسان الخارج من تحت الأرض ، والذي انقض اليوم بشراهة على حرية النشر هو انعكاس لسابقه الذي عمل خلال الفترة من الستينات إلى الثمانينات ، هو صنوه ونظيره ، ولكنه مشحون بحقد الفشل ، وهو من حيث الإيقاع أكثر تطرفا وجنونا . وأقبل عام الكآبة والارتباك – ١٩٩٢م المرتبط أيضا بالوضع المالي . صارت مجلة «زناميا» مضطرة إلى الصدور في أعداد مزدوجة ، وأخذت مجلة « قضايا الأدب» تصدر بستة أعداد فقط في السنة ، وفقدت مجلة «نوفي مير» ثلاثة أعداد سنوية . وراحت مجلة «دروجبا نارودوف» تصدر بفترات انقطاع طويلة بين العدد والآخر . وكانت إصلاحات جيدار تؤدي إلى توقف كامل لصناعة المجلات . وقد قام كتاب مختلفون تماما بالتعبير عن مشاعرهم الحزينة باكتئاب شديد ، ففي حوار مع إيجور زلوتسكي قال فلاديمير فوينوفيتش : «نحن لانشعر بأي تقارب مع من جاؤا على قمة البيريسترويكا» . (ولعل فوينوفيتش اليوم يمكنه أن يقول كلاما آخر) ومعه أيضا بوريس تشيتشيباين وفيتشيسلاف كوندراتوف وفيتشيسلاف كوريتسين وأدباء الأجيال المختلفة والمدارس والأساليب واللغات المختلفة ، ومع ذلك ففي مجموعة ليبرالية ضخمة وواحدة صرحوا جميعا بتصريحات

حزينة متشابهة . وكانت هناك خيبة أمل ما في الازدهار ومن ضمن ذلك في الأفكار الأدبية والديمقراطية الأمر الذي جعل كوريتسين بما لديه من رشاقة مميزة وحدة صريحة يقول : «لقد أضجرتنا أحادية الأفكار الديمقراطية» . وتسللت خيبة الأمل أيضا إلى حالة الأدب نفسها حيث بدأوا الكلام عن «نهايته» . وعلى الرغم من أننا إذا اعتبرنا اليوم ذلك العام عاما تاريخيا فسوف نرى عدم تطابق الواقع الأدبي مع التشكيات القطيعة التي تشبه تشكيات الذكي.

ومن باريس أعلن ديمتري سافيتسكي بأن الأدب الحقيقي الجديد سوف يظهر فقط بعد حوالي خمس أو ست سنوات (أي في وقتنا هذا، عام ١٩٩٧م – وهاهو كما يرى سافيتسكي ، يجب أن يظهر) عندما يهدأ الهرج والمرج حديثا العهد ويعود الكتاب إلى الموضوعات الجادة وتقنيات الخطاب الرفيعة . ولكن حينما ننظم ونرتب كل مانشر عام ١٩٩٢م مع بعضه البعض تظهر بوضوح إشكاليات أفكار سافيتسكي قصة ألكسي تسفيتكوف «مجرد صوت» ، وقصة نينا سادور «الجنوب» ، ورواية أليج يرماكوف ، علامة الوحش» ، و«السونيت» لأوليتسكايا ، وقصص بيللا أولانوفسكايا ، و«آمون رع» ، لفيكتوربيليفين ، ناهيك عن «وقت الليل» لبتروشيفسكايا، و«السرداب» لمكانين .... لكن الكثيرين لم يوجهوا انتباههم إلى ذلك ، وإنما تشكو من أن الأدب قد لفظ أنفاسه الأخيرة . كل تلك الأقاويل عن موت الأدب كان يطلقها الأدباء أنفسهم في تعنت وإصرار بخلاف ماكانت الحالة الأدبية عليه . وبخلاف تقسيم الساحة الأدبية ، فقد أثير كل ذلك عن طريق عملية صعبة من الضبط النفسي والتي يمكن أن نسميها البحث عن مطابقة جديدة .

بعد انهيار الإمبراطورية السوفيتية ، انهارت الإمبراطورية الأدبية تماما . حتى أولئك الكتاب الذين يسمون أنفسهم بالكتاب السوفيت شعروا بتزلزل الأرض من تحتهم ، هذا بالطبع إذا لم يكن تزلزل الهاوية نفسها . وظهر الإحساس العام بالموت وبالنهاية في النصوص المولودة عام ١٩٩٢م – لدى كل من بيتوف واسكاندر ومكانين ، وحتى لدى جنكيز ايتماتوف الذي حالفه الحظ كثيرا . منذ تلك اللحظة يبدأ إعداد استراتيجية فنية لما بعد حداثة بديلة . والاستراتيجية اللاما بعد الحداثية المعادية لما بعد الحداثة كانت موجودة منذ وقت مبكر ولكنها قمعت بالخروج النشط والفعّال إلى الساحة الأدبية لموضة (show) مابعد الحداثة . وبداية من عام ١٩٩٢م انتظم بشكل أو بآخر – لا ، ليس اتحادا لأنهم مختلفين جدا – الحضور الواضح على الساحة الأدبية للكتاب الذين يتمسكون بالاستراتيجية مابعد الحداثية البديلة – أناتولي آزولسكي، وأندريه ديمتربيف وألكسي فارلاموف ، وألكسي سلابوفسكي ، وأليج يرماكوف ، ولودميلا أوليتسكايا ، وميخائيل بوتوف، ويمكن أن تطول القائمة .

أما فعالية ذلك العام ، من وجهة نظري، فقد وجدت صداها في فكرة أو مشروع ، كما يقولون الآن ، فيلكس روزينير الذي رحل عنا منذ فترة قصيرة – مشروع موسوعة الحضارة السوفيتية من تسعة مجلدات . في عام ١٩٩٢م صار من

الواضح أن أطلنطا السوفيتية تغوص بشكل جامح في أعماق التاريخ . وبذلك الغوص نكون قد فقدنا «مساحة واسعة من القراء» – هذا المفهوم يتلاشى .ففي عام ١٩٩٣م حدثت عملية تقليص للمجلات الأدبية الكبيرة (إلى أربعة أخماس بالنسبة لـ «نوفي مير» ، وتقريبا إلى النصف بالنسبة لـ «زناميا») ، والتي تم تعويضها جزئيا فقط بانطلاق صناعة النشر . وقاد التحرر من الرقابة والحظر الأيديولوجي إلى أن أصبح الأدب ليس فقط عبارة عن حتى صورة أو مركب لتلك الاتجاهات ، وإنما صورة لأساليب شخصية متفردة.

لقد شكلت مطبوعات ١٩٨٦م – ١٩٩٠م (ومن ضمنها أيضا المطبوعات الأرشيفية) حالة فريدة في الأدب المعاصر : وجود كل من فارلام شالاموف ويفجيني بربوف ، وبوريس باسترناك وأولجا سيداكوفا وبوريس بيلنياك ويفجيني خاريتونوف ، ن . تيفي وتينا سادور ، آنا أخماتوفا وأناتولي نائيمان ، سيرجي كاليدين ويفجيني زامياتين ، ليونيد جابيشيف ودانييل أندرييف ، كل هؤلاء «معا» وفجأة» على صفحات متجاورة ... إن زمن الكتابة – بداية من «موسيقي القداس» لأخماتوفا وحتى «القبر الذليل» لكاليدين – لم يتوافق مع زمن النشر . لقد قفزت عقارب الساعة الأدبية فجأة إلى النهاية ، فجنت معها أيضا إبرة البوصلة . عم الشذوذ كل شيء وانتشر في كل مكان ، في أية مجلة ، وفي أية دار للنشر . لقد انمحى اليوم كل ماهو أدبي وكأنه كان على لوح ممسوح (palimpsest) . وصار الموقف بشكل صدمة للأدب الذي نال حقنة لحظية (دفعة من شحنة قوية نشطة متراكمة لعشرات السنين الطويلة) . وعلى ذلك اللوح الممسوح (palimpsest) اختلط أبطال «دكتور جيفاجو» مع أبطال فاليري ناربيكوف .. وأصبح هناك مايدعو إلى «جنون» الأدب المعاصر! ومع ذلك فالوضع مثمر بالنسبة للكتاب الجدد – المستقلين، على حد قول بيليفين – من هنا يأتي كل «مزيج» انحطاط الفن ، والثورة ، والبوذية ، و«الأوبرات الصابونية» في «تشابايف والخواء» [١] . أو – نيكولاي فيدروروف بالاضافة إلى مدام دي ستال لدى شاروف [٢] . لقد أربكت النقلة الزمن التاريخي – الأدبي ، وتصاحبت عملية تكاثفها وتسريعها غير المرئية بعملية ارتخاء – وتقلص فجائية ، وتمخضات للوسط الأدبي: سقوط جمهوريات الاتحاد السوفيتي السابق، ازدياد حدود الهجرة – من بوسطن الروسية إلى أورشليم الروسية عبر باريس الروسية .. في الحقيقة فقد امتلكت كل تلك الضربات والقذائف والتقرطمات والانبعاجات التي تذكّرنا إما بسكرات الموت أو بمخاض الولادة علاقة ضعيفة وخاصة بآداب اللغة المعاصرة التي وضعت في حالة صعبة وغير ممكنة (إذا لم تكن بسبب النجاح في الاستحواذ على القراء ، فهي على الأقل بسبب الاهتمام) كمنافس لعظماء الماضي (الذين أصبحوا في تلك اللحظة التاريخية – من المعاصرين) . وقد تم استفزاز مابعد الحداثة من قبل اللحظة التاريخية التي اختلطت في مصبغتها فجأة جميع الألوان والأساليب وقلبت غلاية الأدب الفائرة الحية الغامضة، على طاولة التشريح أمام النقاد –

والآن تفضلوا بالتصرف! وكان من المستحيل تقريبا تنفيذ ذلك. رصد الاتجاهات؟ أية اتجاهات – بمجرد سحب الخيط الظاهر تجد أنك قوضت الطبقة كلها أما النقد – في أفضل الأحوال – فقد انشغل بعملية الوصف، وخير فعل . لأنه كان من الضروري على نحو ما القيام بعملية جرد وتصنيف وترتيب جميع تلك الموجودات . حدث كل ذلك مترافقا مع حالة من الغليان الشديد الذي يمتعني حتى يومنا هذا من مد يدي للبعض .كان الوضع لايحتمل ذلك البرود الأكاديمي على الرغم من أن التماسك ، والتحرر من إبداء المشاعر الشخصية الخاصة كان أمرا محبذا.

ثم عدم تقبل (وهذا أمر مفهوم) وفهم (وهذا يمكن تفسيره أيضا) حركة «الأدب» من قبل أولئك الذين كانوا يشعرون أثناء البيريسترويكا بأنهم ولاة على الأفكار – ويبقى في الذاكرة تصاعد اهتمام الجميع بالكتاب الاجتماعيين الذين كانوا ينشرون أعمالهم في صحف «إزفيستيا» و«أوجنيوك» و«أنباء موسكو» – من جيل الستينات ، أولئك الذين استمروا في إصرار على أداء دور «المنظم» ، والذين يقومون بتقسيم الأدب والأدباء (ومازالوا يواصلون التقسيم) إلى نافعين (قريبين) ومضرين (بعيدين) ، والذين يعرفون دائما ماذا يفعلون : ماهو ضروري للأدب وما هو طفيلي ويمثل ضررا له. وعلى أية حال لا أظن أنه من الممكن في الساحة الأدبية الجديدة اقتلاع تلك النباتات الطفيلية من الكتاب الساخطين دوما على حالة الأوضاع الأدبية – أعتقد أنه من المشكوك فيه أن هناك من يقرأهم ، وإذا كانوا يقرأونهم فمن المستبعد أن يستمع إليهم أو ينقاد خلفهم مابعد الحداثيين عندنا.

وهكذا فليس هناك سوى عملية الجرد، والتي يجب أن تبدأ قبل كل شيء بالجنس الأدبي.

الطريقة الوحيدة هي أين يمكن أن تتم عملية الرصد ، من وجهة نظري ، لتغيرات ما . فهذه ليست «نزعة» ، بل وحتى ليست صراعا داخل مدارس أدبية وأجيال ، ولكنها تحديدا تغير لحصيلة الجنس الأدبي وموقف الكاتب وأدوار البطل الأدبي . على سبيل المثال ، تجرى عملية استبدال لجنس الحكاية التي سادت حتى مرحلة معينة (بعد عدة سنوات من «الأدب المتحطم») إن الموضوعات المفجعة هي التي أصبحت تمتلك وتوحد مختلف الكتاب بشكل مطلق – مابعد الحداثيين ، الحداثيون ، التقليديون ، مابعد الواقعيين ، الكتاب الروائيين المتميزين ، التقليديون ، أصحاب الجباه الواسعة» : سفر الرؤيا هو الذي يؤسس الموضوع في ، أبطال جدد على شاكلة روبنسون كروز» وفي ، صلوات الجنازة» لليودميلا بتروشيفسكايا ، وفي ، البطل الأخير» لألكسندر كاباكوف ، و«الحارسة» لأناتولي كورتشاتكين ، وفي قصص مكانين ، وفي ، الانشودة الرعوية الأخيرة ، لأليسا أدامونيتش ، وفي «السهم الأخضر» لفيكتور بيليفين ، وفي «بروفات» و«في الموعد وقبله» لفلاديمير شاروف . البطل المثقف أو (البطلة) أما يهبط إلى الحضيض (أ. كاباكوف ، أ. كورتشاتكين ، إي. فاليكوف) ، أو يموت قضاء وقدرا وبشكل محتوم نتيجة لطوفان أو كارثة (أ. أدامونيتش ، أ. سلابوفسكي ، أ. بورودين) ، أو ينتهي على سرير معلق بمستشفى الأمراض

لعقلية حيث يأتي منه بعملية السرد الغريبة («في الموعد وقبله» لفلاديمير شاروف، «تشابايف والخواء» لفيكتور بيليفين) . وعملية التصاعد الزمكاني لهذه الأعمال تتميز بالآتي : المكان – عنبر كبير في بيت أخضر أو شيء من هذا القبيل «أي أنها بمنطقة بلاج في أبخازيا مجاورة لخط الجبهة ، شوارع لمدينة حديثة ضخمة ، قطار يسير إلى المجهول، تابوت من أجل فقيد مازال حيا نسبيا (يو. ماملييف ، ف. بيتسوخ) . الزمان – وفيات ، نهايات ، دفن ، تأبينات ، موت ، أو حتى بعد الموت (ليس مصادفة أن التسمية الأولى لقصة نينا سادور «الأماني» التي نشرت في مجلة «زناميا – كانت « فقلتي أماني») .

إن دخول الجنس الأدبي إلى مناطق الكوارث والقضاء الفظيع والذي يشكل أهمية بالنسبة للباحث لم يبد مهما بالنسبة للقارىء المجهد من «الانحطاط» في الأدب وفي الحياة – اغتصبته الموضوعات الخاصة بنهاية العالم في نهاية القرن. إذن فما الذي أصبح جنسا أدبيا بلغ قوته؟ إنها النصوص السردية (الأكثر اتساعا ورحابة على مستوى اللغة) الموجهة مباشرة من الكاتب/ البطل: «زينة الجمجمة» لسيرجي جانديليفسكي ، «صورة الفنان في صباه» لباخيت كنجييف ، «سلسلة بطاقات ليف روبينشتين بعنوان «هذا أنا ، ذلك هو أدب «المؤلف» (على حد تعريفي منذ بداية الثمانينات) ، أدب «تنسم الحرية» أو «المكاشفة الجديدة» والذي يصبح – مع المؤلف / البطل في المركز – أكثر حيوية وإمكانية مستقلية . وأكرر : الأدب اليوم يتحرك على مستوى الأجناس الأدبية وليس على مستوى «الاتجاهات» . في تلك الحركة يظهر الكتاب المختلفون تماما، بل والمتناقضون مع بعضهم البعض ، بمظهر ، أصحاب الأجناس المتجاورة» على نحو فجائي حيث (يتلاقون ، ويتقاطعون) : يكتب أندريه بيتوف القصة المحزنة «الحياة بدوننا» ، أما أناتولي ريباكوف فيكتب بحيوية كاملة «رواية – مذكرات» . ولدى أنستاسيا جوستفا ، وهي من أصغر الكتاب الشبان سنا – خمسة وعشرون عاما ، يتكون النص من مونولوج داخلي متواصل للبطلة / المؤلفة . تلك الفكرة الأساسية للجنس الأدبي تتجسد في شكل الرسالة (أو المراسلات) ، أو اليوميات، أو المقالات، أو السيرة الذاتية، أو الذكريات – الشيء الرئيسي هو أن ذات وموضوع الانعكاس الفني هنا يصبح الوعي والوعي الباطني الخاص. إن ذلك ليس سرد الاعتراف لفترة الستينات ذلك الأدب استفزه «وطلبه» (بدرجة ما) اهتمام القارىء المتزايد بـ «الذكريات – الأرشيفات – الشهادات» حيث يتم استبدال الموضع الخارجي (الأشكال الخادعة Phantdsm البارعة والمغالي فيها فنيا في أعمال بيليفين وشاروف) بالداخلي – أي بالبحث عن الذات عن طريق التأمل أو الانعكاس التلقائي.

كلما كان الحدث الجاري في الأدب قريبا منا ، أصبح من الصعب ملاحظته . وفي الحقيقة ، فهو لم يستقر بعد في الوعي ومن الصعب الانفصال عنه والتعامل معه عن بعد، فهو لم يعد بعد تاريخا . وكل ذلك – كل ماهو أدبي اليوم – أيضا في حاجة إلى تعليقات وتفسيرات . لهذا النموذج، على سبيل المثال، يوجد رائد – جاليتا

شيرباكوفا التي ظهرت ثلاث مرات خلال عام واحد على صفحات «نوفي مير» بأعمالها :«فرحة الحياة» و«نوادا ثمرة الأفكادو» و«قصة حب» .

هل هو تعطش للكتابة؟ أم نهاية العالم الجديد لمن يقلدون الأرقى منهم في تملقSnobism ؟ أم أدب من أجل القارئ»؟ لا أدري. على أية حال، فهي عملية توسيع للإمكانيات، ورفض أحادية كل المقدسات التي دخلت إلى حدود الأدب في الماضي، ولنقل بطريقة أخرى : الانجذاب الأسلوبي نحو المركز .

وفي الحقيقة، فمن يمكننا أن نوحده مع من بالنسبة للكتاب الذين نشروا أعمالهم في «نوفي مير» و«زناميا» و«دروجبا نارودوف» ... ألخ؟

كيف نوحد بين فلاديمير شاروف وميخائيل بوتوف ،، بين ألكسي فارلاموف وأناتولي كيم ، بين أولجا باقلوفا وفلاديمير مكانين ، بين لودميلا بيتروشيفسكايا وإينا بوليانسكيا؟

إن المجموعات المؤطرة - بشكل أكثر أو أقل - بقيت في الماضي : السلفيون والنظريون والواقعيون الاشتراكيون ومابعد المجازيين.

كل تلك المجموعات اليوم بصرف النظر عن العمر يبدون وكأنهم قد «تعبوا» و- انهاروا ، ولم يتركوا سوى ذكرى عن مجتمع نشط ونقي وهلميرا..

وعلى هذا النحو نتذكر تلك الكلمات : ضد من تتضامنون؟.

بعد مابعد الحداثة تحدث عودة غير متوقعة لوسائل التعبير الواقعية البدائية ، ولا أقول الطبيعية الأصيلة) . إنها ليست تلك المحاكاة التي يجري فيها تقليد مباشر في اتجاه تحديث دوافع وموضوعات وأبطال الأدب الكلاسيكي والسوفيتي ، ولكنها تحديدا الصياغة الأولية - البدائية - للواقع المباشر.

بعد الابتعاد عن مابعد الحداثة أصبح الجيل التالي من الكتاب لايتقبل اللغة مابعد الحداثية ولا أسلوبها - لا في الأدب ولا في السلوك والتصرفات . واعتمدوا علاقتهم الدوقيرية للقيم الأدبية التقليدية في مواجهة «الساخرين» و«المستهزئين» ، ومن ثم انحازوا إلى التقاليد . وعلى هذا النحو يتضح أن ما بعد الحداثة في طابعها التارخي مأخوذة : من كتاب الجيل ، القادم» و«السابق» أيضا.

في الواقع كان ذلك بداية «قدوم القدامى» والمقاومة الحقيقية العنيدة - ليس فقط عبر المناظرات والمناقشات بقدر ماكانت عبر عملية الكتابة في حد ذاتها : ألكسي فارلاموف في «الميلاد» ، وأليج باقلوف في «عصيدة ميتيا» ، وميخائيل بوتوف في «علم فلك الحشرات» ، وكذلك فلاديمير بيريزين وفاليري بيلينسكي ونينا جورلانوفا وفيتشيسلاف بوكور، وألكسي إيفانوف وكونستانتين بليشاكوف (من السابقين) اللذان عززا حيوية المقاومة وحدتها أكثر من العاملين بالأدب مثل بوريس يكيموف وفيكتور أستافيف وسيرجي زاليجين وجريجوري بكلانوف وأناتولي أزولسكي وميخائيل كورايف...

القدماء والمجددن؟

لا ، ليس هكذا بالضبط : وإنما الأقرب إلى الصحة ، التقليديون ومابعد الحداثيين.

زد على ذلك أن مابعد الحداثة ذاتها لاتختلف عن التقاليد ، والقضية إنما كانت صراعا وقتالا على الميراث ، ومن ثم تحدد من هو الوريث

الحقيقي ، ومن هو ابن اللقيتانت لميث.

من هنا كان قرار لجنة تحكيم جائزة «بوكر ٩٥ الذي ليس له سابقة : الإبقاء في القائمة النهائية على ثلاثة أعمال فقط بدلا من ستة، تميزت جميعها(الأعمال الثلاثة) بأساليب وأنماط تقليدية واضحة، أي أعمال ج . فلاديموف ، ويفجيني فيدوروف ، وأولجا باقلوفا – التي تشهد كلها على توتر الموقف بتلك القائمة أكد ستانيسلاف راسادين رئيس لجنة التحكيم ، و«عدو الـ» مابعد حداثيين ، على قوة الظاهرة الجديدة للواقعية في الأدب الروسي.

تلك الثورة النفسية تحدث على خلفية ابتعاد مابعد الحداثيين أنفسهم عن «القارىء» في حد ذاته، وعن التصور التقليدي للأدب (وبالتالي عن القياسات النحوية والصرفية الأدبية التي تشكلت)

«أما مايخص المجلات الأدبية «السميكة» ، فأنا لم أعد احتملها منذ عشرين عاما مضت – أعلن ذلك فلاديمير سوروكين في مقابلة صحفية ، بالجريدة المستقلة، بتاريخ ٢٩ نوفمبر ١٩٩٥م، وهو أحد الأتباع الرئيسيين للنزعة النظرية ونزعة مابعد الحداثة – آنئذ كانت الحياة تمور فيها ، وكانت هي مثل الأوعية التي يترسب فيها صديد الأدب المتصدع . كان ذلك الصديد ببساطة ينفجر منها . والآن فقد جفت تلك النوافير تماما . والعملية الجارية في الوقت الحاضر بتلك المقابر الجماعية تذكرني بعملية التنقيب عن القشور الصديدية التي تيبست».

إن كراهية سوروكين الحداثية تفصح بالضبط عن العكس : عن حيوية وعدم نفاد الأدب التقليدي ومقاومته . فهو مايزال حيا بإخفاقاته ومواطن ضعفه وخيباته – ولكن أيضا بإنجازاته ونجاحاته . وذلك إلى جوار نجاح «عملية الطحن» التى تقوم بها نزعة مابعد الحداثة كوسيلة ، ومن وجهة نظر النقد ، قام بممارستها فلاديمير فرينيفيتش في «منهجه» (عملية استخدامها كمواد بناء للأعمال الشخصية الخاصة وليس للأعمال الأخرى) . ولكن ذلك في الحقيقة واقعية جديدة تماما – ، بفاعلية عالية لكل من عملية البحث الخاصة بالجنس الأدبي والتوتر الأسلوبي/ اللغوي– هذا ماكتبته ألالامارتشينكو حول إحدى القصص (مجلة «نوفي مير» ، عام ١٩٩٥م، العدد ١٢) ، ولكن ملاحظتها تلك قابلة للتعميم على القصص والأجناس الأخرى ، وقابلة للتعميم على نزعة بمجملها.

تلك النزعة التقليدية التي وضعت نصب عينيها تجاوز مابعد الحداثة مرتبطة عضويا بعملية رد الاعتبار للأسلوب الكبير عن طريق الحنين الروحي الذي سيطر فجأة على الأدب الشاب.

هل من الممكن القول بأن التحول نحو الاستراتيجية الواقعية مرتبط بنفاد (أزمة) مابعد الحداثة؟ هذا أمر مستبعد . ولكنه مرتبط– بشكل ملموس وعميق – بالتحول الأخلاقي لجزء كبير من المجتمع نحو إدراك تناقض الماضي . إن شعار النفي القاسي يستبدل بشعار ، إذا تحدثنا بشكل تقليدي – «عمري – ثروتي» في مقدمة الطبعة اليوبلية لمجلة(«نوفي مير» ، ١٩٩٥م، العدد رقم ١) تعلن المجلة عن وجهة النظر هذه على وجه التحديد («في آن واحد مع كل من الدولة والعصر») : «إن تاريخ آدابنا في القرن العشرين – مع كل مجده وعاره – مسجل بشكل

أو بآخر على صفحات مجلة «نوفي مير» . وإذا كان «المجد والعار معا» ، فذلك ليس بأي حال من الأحوال مابعد الحداثة بكل مافيها من غياب أية حماسة (إيجور رادوف : «العالم هو تسليتي») .

التقليديون يبتكرون استراتيجية سلوكهم بشكل متقن ودقيق . أحد منظرو هذا الاتجاه - باقل باسينسكي يصوغ البرنامج العام للاستراتيجية والتكتيك مستعينا بالمصطلحات العسكرية : « من الضروري الاعتراف بأن طاقة وإنتاجية «عملاء» الثورة الثقافية الجديدة عالية بدرجة كبيرة الأمر الذي يلزم للثقافة القديمة بترك ساحة القتال تلك، والانسحاب وعدم دخول المعركة على أساس الثقة في تفوقها الكمي» . فطوزوف جديد يوجه الدعوة بالانسحاب وترك ساحة القتال لمن يملكون « قوة إنتاجية» و«إرادة رائعة نحو التنظيم» و«براجماتية وقحة» و«إرادة رائعة نحو العلم» (وهذه الأمور من الصفات التي يطلقها باقل باسينسكي على مابعد الحداثة) ، وقبل كل شيء «وضع حدود وفواصل» (لكي ، على مايبدو ، لا يتجاوزها بالصدفة أحد مابعد الحداثيين) . ومن أجل « حفظ ماء الوجه» ، يدعو باسينسكي لنشر «الأدب التقليدي السيء» ، وإذا لم يوجد السيء - فيجب نشر «السيء جدا» (رافضا منذ البداية فكرة نشر الأدب «غير التقليدي الجيد») .

وهكذا ، فالأدب التقليدى قد صار جيدا لأنه تقليدي ، وقد التف حوله في الساحة «عفاريت أدب» ما بعد الحداثة (ف. سيرديوتشينكو، نزهة في بساتين آداب اللغة الروسية» - مجلة «نوفي مير» ١٩٩٥م ، العدد رقم ٥) ، وقضيته - أن يدير ظهره في نفور واشمئزاز (باقل باسينسكي) أو بصمت ، أن يسير في طريق الفضيلة (Tao) ويهجر ساحة الرجس والدنس حيث يهيج المهرجون ويصخبون (ف. سيرديوتشينكو) .

إن تطبيق حركة التبييت ، كما في الشطرنج، على رقعة الأدب يقود إلى أن يرابض المحافظ المعادي لليبرالية باقل باسينسكي بالقرب تماما من الليبرالي راسادين الساخط على مابعد الحداثيين والرافض لهم - الاثنان يلتقيان على الثقة في الخسارة المسبقة لما بعد الحداثة ولعدائها للفن الحقيقي . إن الاستراتيجية الهجومية للتقليدية الجديدة تميزت بالنجاح ليس فقط في علاقتها بجائزة «بوكر» ولكن أيضا في علاقتها بجائزة «ضد بوكر» التي منحت لرواية «الميلاد» لألكسي فارلاموف والتي تم إنجازها بقواعد الواقعية الكلاسيكية الروسية .

في مقابلة صحفية ، الجريدة المستقلة» (٢٨ سبتمبر ١٩٩٥م) قال إيجور خولين : «عموما فقد أصبح الكتاب اليوم يعيشون في ازدحام ، وأصبحت الأعمال الأدبية كثيرة للغاية» . الرصد صحيح . وفي الواقع أصبح الأدب يعاني ازدحاما - في داخل الأدب نفسه ، ومن ثم فقد بدأ يشغل ، ويحتل الأوساط المتاخمة . لم تعد الحركة طاردة مركزيا (نحو «أفضل» رواية ، أو الرواية «الرائعة» أو «الخالدة») ، وإنما صارت مندفعة نحو المركز : نحو مساحات وأجناس محدودة . تغيّر - أو بالأحرى تهشم جوهر فهم من هو الكاتب . بالنسبة لستانيسلاف راسادين : الكاتب هو من تنشر أعماله في المجلات الضخمة ، ومن تصدر له كتب . وبالنسبة لألكسندر تيماقيفسكي : الكاتب هو كل من تنشر مقالة صغيرة في

الصحيفة – مثل بوريس كوزمينسكي بملاحظاته وزتوته «الأدبية» (في جريدة «سيغودنيا» ، عمود «لاك ستراليك» بخصوص فيلم «المتعبون من الشمس» لنيكيتا ميخائيلكوف) . ومكسيم سوكولوف بتقليديته المبالغ فيها– بكرشه ولحيته ونظارته . وبخطابه الثقافي الرائع ، بذلك الالتزام بالنظم القديمة ، بذلك الإيحاء الكمبيوتري ، في عمود «مع التيار، أ تفهمون؟» (جريدة «شيغودنيا» ، ٣٠ نوفمبر ١٩٩٥م) .

إن أدب اللغة الرفيع قد تشتت ومازال يتشتت – بهذا المفهوم يعتبر تيموفيفسكي الذي لا يكتب، وإنما المؤسس لنظرية وتصور جريدة «كميرسانت – ديلي» – أيضا كاتب .

لقد بدأت النظرية النسبية تنجح في الأدب : ليكن وضع الكاتب أو دوره أو وظيفته ، ليكن جنس العمل أو حجمه ، ليكن مكان النشر – ليكن كل ذلك مايكون . فالكاتب – هو كل من ليودميلا بيتروشيفسكايا وبوريس كوزمينسكي ، بولات أوكودجيفا ومكسيم سوكولوف. الكاتب – هو كل من يصنع نصا. الكاتب – هو كل من يصنع ليس فقط نفسه بقدر مايصنع «نموذجا» . ولذا فمكسيم سوكولوف في مفهوم تيموفيفسكي ليس فقط بنفس القيمة العظيمة لفلاديمير مكانين ، وإنما حتى يتفوق على شخصية مكانين الكاتب التقليدي .

إن انهيار الحدود الأدبية – يبدو وكأنه انهيار عام بعد «امتزاج» أدب العاصمة (metropolis) وأدب المهجر – قامت عملية نفي الأيديولوجيا بتنشيط هذا الانهيار .

وعلى سبيل المثال ينظر فلاديمير سوروكين، «الابن العظيم» للأدب السوفيتي الذي يرفضه التقليديون من جميع الاتجاهات ، إلى ظاهرتي الفاشية والشيوعية خارج السياق الأيديولوجي: «تشغلني الفاشية والشيوعية السوفيتية ليس كظواهر أمراض نفسية جماعية ، وإنما كظواهر ثقافية على وجه التحديد . مثل تلك العصور الجماعية التي ولدت الفن العظيم» .

إن التحرر من الأيديولوجية الذي ينادي به سوروكين – هو منتهى التطرف حيث هناك على الطرف المقابل مازال مجلة مثل ، «ناش سيفريمينيك» ، وجماعة «أبريل» ، وجريدة ، «ليتيراتورني فيستي» ، واتحاد كتاب موسكو . الأيديولوجية – هي الملاذ الأخير للعديد من الأدباء المتساويين في الموهبة (أو بالأحرى المتساويين في عدم وجودها) . مازال الأيديولوجيا تبرهن وتحقق تجاربهم الأدبية ، ولكن بالتدريج ، وخطوة وراء الأخرى تفقد الأيديولوجية مواقعها وأتباعها المعزولين ، على وجه الخصوص ، بلغتهم .

٢ – سيرجو لوميناذزه

لقد أطلق الناقد لازاريف (رئيس تحرير مجلة «قضايا الأدب» الروسية) تسمية «الهدم» الضخم على اللحظة التاريخية التي يعيشها مجتمعنا . ولكن ذلك الهدم بعيد المدى قد مر بدون عملية إراقة دماء بعيدة المدى ، في هذا الأمر فقط يكمن اختلافه(وبالطبع فكلمة «فقط» هنا تحمل في طياتها معنى ضخما) عن ذلك الهدم الذي مرت به بلادنا وتحديدا عام ١٩١٧م . وعندما أعددت نفسي للحديث في هذا الموضع ، قررت أن أمر بصورة سريعة على ماقطعه أدبنا خلال

الاثنتي عشر سنة بداية من عام ١٩١٧م، بداية من ذلك الهدم الثوري الرهيب الذي ، مع الأسف ، لم يمر آنذاك بدون إراقة جماعية للدماء وببساطة فسوف أذكركم في عجالة وبشكل جزئي ببعض الحقائق في الأدب الروسي .

خلال فترة الأثنتى عشر سنة تلك – من عام ١٩١٧م حتى عام ١٩٢٩م – تم كتابة الجزأين الأول والثاني من « الدون الهادئ» (١٩٢٨م) ، وكتب أرتيوم فيسيولي « روسيا مغسولة بالدماء» ، وطبعت رواية إسحاق بابل « سلاح الفرسان» في طبعات متفرقة ، هذا بغض النظر عن « قصص من أوديسا» التي كانت تعتبر أشهر أعمال زوشينكو المطبوعة في مجلدات ، «الأرستقراطية» و« حيالة طريفة» و«العصبيون» ، وكانت قد طبعتْ روايتي بلاتونوف «مدينة المدن» و«الإنسان السري» ، ورواية «نحن» لزامياتين في الخارج ، ورواية «الحرس الأبيض» لبولجاكوف (وكانت مسرحية « أيام من حياة عائلة توربيني» قد أخذت طريقها على خشبة المسرح) . تلك الأعمال لايمكنني بأي حال من الأحوال أن أوافق علي أنها كانت أصداء متأخرة للعصر الفضي لأنها مست الإشكاليات الملحة للواقع الحقيقي الذي كان ينمو ويتطور أمام أنظار الفنانين وتحديدا في تلك السنوات . أما قضية من هم فنانو تلك السنوات الذين تميزوا بمادتهم الإنسانية؟ فهي قضية أخري . ولكن كيف تم إعداد وتأهيل هذه المادة الإنسانية على المستوي التاريخي ؟ من وجهة نظري ، فقد تم ذلك خلال قرن ونصف القرن من التطور الثقافي غير العادي لروسيا . ولعل ذلك ، بل ومن الممكن أن يكون ، هو رد الفعل في تلك الفترة الزمنية المتسمة بقدر من الحرية النسبية التي وفروها للفنانين في العشرينات . من هنا يتضح أن أبواب الزنزانة قد بدأت في الانغلاق وتحديدا بعد عام ١٩٢٩م، حيث أُقيمتْ ديكتاتورية الفرد الواحد في البلاد، وبدأت مساحة حرية الإبداع تتقلص تدريجيا حتى الصفر . باختصار ، فقد انعكس في أفضل أعمال العشرينات كل ماأشار إليه بتوفيق شديد ألفريد بيم في زمنه . منذ فترة غير بعيدة أنهيت قراءة آراء ألفريد بيم المنشورة في كتاب صادر في بولندا، حيث كتب ، حول الاحتياج الروسي الملح للإدراك الفني لما يجري» . أنا لا أرصد ذلك إطلاقا في مقارنة باللوحة الآنية لتطور أدبنا . ولكن الحاجة الملحة تبدو وكأنها قد تبخرت بشكل مطلق. وبناء على ذلك فأنا أضم صوتي إلى صوت الناقد كارين ستيبانيان بخصوص قوله إنه في أحيان كثيرة جدا، وعلى قدر فهمي لكلامه، لايجد أية معرفة جديدة عن الحياة في الأعمال التي يكون مضطرا لقراءتها من الأدب الحالي . أما الأمر الآخر الذي لا أتفق معه فيه إطلاقا– ولعلني لا أتفق معه هنا بشكل اصطلاحي فقط– أن تلك المعرفة عن الحياة هي إعادة خلق وإبداع لـ «العمليات الاجتماعية» ، لأن الأمر لا يتوقف دوما على العمليات الاجتماعية فقط بذلك القدر من المعنى الصارم لهذه الكلمة . وبشكل أو بآخر يمكن القول بأن طبقة ضخمة من أشعار يوسف برودسكي نفسه لاتعكس تلك «العمليات الاجتماعية» فهو في الحقيقة مشغول بفكرة الموت . وحالة الإنسان علي حدود الموت عند برودسكي ، من وجهة

نظري ، قد تجسدت إلى ذلك الحد الذي أصبحت معه في غاية الوضوح مما يجعل الشعر بالذات يحافظ عليه ويبقيه طافيا وسط ظروف تراجيدية الحياة التي يحسها في كل لحظة ، وهذا هو الهم الإنساني الذي يجعلني أتعلق بشعر برودسكي . ولكن هاهو نفسه هذا جاندليفسكي الذي ذكرناه أكثر من مرة في حديثنا هنا يكتب في «الجريدة الأدبية» وبالحرف الواحد إن برودسكي - شاعر الخواء ، بينما خلف هذا الخواء ، في الحقيقة ، لايوجد أي شيء ، إن هو تناقض زمننا ، عندما يقوم مجرد كاتب عادي للشعر «من وجهة نظري» بمحاكمة شاعر عبقري ، بل ويتم ابتلاع كل ذلك بهدوء من قبل الرأي العام الأدبي عندنا.

إن جوهر تطورنا الحالي ، والجوهر الآني لأدبنا يكمن على وجه التحديد في أنه في ظل هذا الانهيار العظيم الذي نعيشه ، لايقدم إجابات على تلك الأسئلة التي يطرحها كل إنسان . هناك حالات استثنائية من حيث المبدأ ، ولكن بشكل عام تظل اللوحة كما هي عليه . القضية ليست في أن الأدب لا يقدم ، وإنما في أنه لايريد أن يقدم تلك الإجابات . وهناك بعض الآراء النمطية جدا مثل ، أنه من الممكن الآن أن نتخلص أخيرا من تلك التعليمية اللعينة. ولكن بالمناسبة، فهذه التعليمية اللعينة التي يسمونها كذلك ، هي «مصدر التغذية» الذي لاغنى ، كما قال ألكسندر بلوك، للأدب الروسي عنه إطلاقا . بل وهو بالذات الذي شكّل جوهره السري العظيم ، وهذا بالضبط ماهو غير موجود حاليا .

وبالإضافة إلى ذلك فلماذا قلت إنه لايريد ؟ لأن عملية التحرر التي أنجزت ، على نحو غريب أمام أعيننا ، قد تمت في الكثير من جوانبها بفضل جهود نفس ذلك الأدب في حين لم تحمل له هو نفسه أي شيء . فكما هو معروف ، كان الأدب وحتى عام ١٩١٧م مرآة الثورة الروسية ، و «روح الثورة الروسية» - تولستوي ، ديستويفسكي ، جوجول ، وأعمال بردييف . وأكرر أن الأدب لعب دورا ضخما في تحريرنا . فجأة اتضح أن عملية التحرير ، بعد أن حدثت ، لم تكن لازمة أو ضرورية حيث تعرضت للسخرية والاستهزاء ليس فقط الواقعية السوفيتية ، وليس فقط واقعية مذهب الواقعية الاشتراكية التي مازالت تعيش عليها حتى وقتنا هذا تلك الظاهرة الشعرية مثل بريجوف (ولعلها ستكفيه مدى الحياة من أجل كتابة آلاف القصائد الشعرية التي سوف يكتبها) . ولكن مع ظهور ، على سبيل المثال، مقالات فيكتور بروفييف ظهرت تلك الدعوى : لقد عاد الأدب الكلاسيكي - وصار يُلقى به أيضا في مجمع النفايات . فهو ، أثناء ظهوره الكثير المنتظم على شاشات التلفزيون ، يعلن عن رأيه بأن « الأدب التقليدي» جدير بأن يُلقى به في مجمع النفايات ، وعن رأيه الآخر بخصوص النقد حيث وظيفته (وبالنص) «التملق والمداهنة» ، فهل هذه مشكلة إبداعية ؟ أعتقد أنها ليست كذلك . إنها مشكلة تنظيمية - مشكلة أسبقية الدخول إلى وسائل التأثير الجماهيري على الناس . وبالتالي فقد عبّرت الناقدة ناتاليا إيفانوفا بشكل رائع حينما تحدثت عن « الحكايات» . وأنا الآن أحاول أيضا تقديم صورة عامة وبشكل دقيق . لكنني لا أستطيع القول بأن كلمتها كانت لقطة من أعلى ، وإنما كانت إحاطة شاملة ، وكما قال

بوريس باسترناك «مصنفة حسب عدد السنوات»، أي تلك الشهادة الثمينة والدقيقة التي ستصبح في نهاية الرتين الذي لايسمح لنا بالخروج بعيدا عن إطار اللوحة الحقيقية للتطور . وما أحاول أن أفعله بالضبط الآن هو النظر من أعلى . أي إعطاء ليس لقطة قريبة وإنما لقطة عامة بشكل موسع جدا . في تلك اللقطة يوجد ذلك الشيء الذي أسميتموه بـ «الحكايات» وهذا على ما أعتقد مايسمى بـ «الصورة الزائفة» (simulacrum) لدى أولئك الذين يدعون بما بعد الحداثيين أو الذي يطلقون عليهم ذلك سيرا على خطى بودريار . ففي مجلتكم تلك «زنامبا» تم نشر أعمال ألكسندر جينيس أكثر من مرة ، وهو الذي قام بالدعاية لهذا الاتجاه بقوله : لايوجد أي واقع ، وإنما هناك فقط « صورة زائفة» خالصة ، أي وهم (phantom) كامل ... إلخ . والقضية ليست في أن أحد ماهناك قد قرأ تلك الأفكار وراح يكتب هكذا على هذا النحو، ولكنها في أن تلك العملية موجودة في الأدب نفسه . وفي واقع الأمر لايوجد هناك أي شيء ، ولا توجد أية إجابة على الأسئلة الملحة في حياتنا الحاضرة ، وحتى محاولة إيجاد تلك الإجابات هي غير موجودة من أساسه . وبالتالي فالنتيجة هي أن تلك « الصورة الزائفة» بالمفهوم التعبيري تظل تنجب موردي هذه الصورة على الصعيدين الفني والنقدي على حد سواء.

وإذا حددنا جزافا أسماء أولئك الأشخاص المزعومين ، فلو حتى قتلتموني الآن لايمكن أبدا (وهذا طبعا مالا أتفق فيه مع الناقدة ناتاليا إيفانوفا) أن أتقبل بيليفين بشكل آخر سوى أنه مورد لمثل تلك «الصور الزائفة» ، وعلى سبيل المثال ، في «تشابايف والخواء» التي (أواللاشئ) قرأتها بصعوبة بالغة . بنفس هذا الشكل أيضا لايمكنني أن أتقبل كوريتسين على نحو آخر ، على الرغم من أن هذا السؤال يطرح نفسه مرة أخرى علي هنا : لماذا يعتبر شخص مثل كوريتسين نموذجا ، بل ليس نموذجا وإنما الشخصية النموذجية التمثيلية المعبرة والمجسدة للفكر النقدي الحاضر. أي إنه يملك دائما ذلك المنبر الذي لاتستحقة إطلاقا إمكانياته الداخلية . إنني أسوق تلك الأمثلة المحددة ليس من أجلهم هم، ولكن لأن إحدى ملامح هذا الزمن مجسدة فيهم.

يمكن أن نجادل طويلا بخصوص أن كل ذلك لم يحدث مصادفة ، ذلك لأن العديد من الأسباب قد تجمعت وتضافرت. فمن ناحية ، ربما بالفعل يكون الأدب بالمعنى الذي يفهمه فيه القراء ، من أمثالي ، ويدركونه قد انتهى ، فعلى سبيل المثال أنا أفهم كافكا بشكل رائع. أعرف ماذا يقف وراء أعماله عندما أقرأ «القلعة» أو «المحاكمة» أو « طابور الإصلاح» أو «التحول» ... ولكن ماذا يقف وراء « تشابايف والخواء » ؟ لا أستطيع أن أفهم إطلاقا . ولعل الخواء فقط هو الذي يقف وراءها .

في كل ذلك يمكن رؤية عمليات تحول ماعميقة ، لعلها ، مرتبطة (إذا تعاملنا على أية حال مع السياق الاجتماعي – التاريخي) بنهاية وجود الدول القومية –المعزولة . ومن الواضح أن ماأسماه لينين بـ «الأوطان القومية» ، التي بذل جهودا كبيرة من أجل إلغائها ، قد أصبح طي الماضي ، ولعل الخلط والتشويش في عملية مساواة البشر، في واقع الأمر قد ساعدت ، على أية حال ، في أن الخطاب الأدبي لم يعد له أية

قيمة في حد ذاته ، ولم يعد يجد رد الفعل السابق. زد على ذلك أنه من الضروري هنا بالطبع معرفة الوضع في الدول الأخرى المختلفة . وعلى سبيل المثال ، أتابع بشكل منتظم إحدى المجلات الإنجليزية (English) في مجال البحث الأدبي، ولدي انطباع بأنهم يتتبعون الأدب باهتمام بالغ ويصدرون ردود أفعال عليه بخلاف الفرنسيين. أما عن فرنسا ، فقد قرأت في مجلة «إنستراتيا ليتيراتورا» – الأدب الأجنبي، وفي مجلة أخرى «نوفي مير» – العالم الجديد ، أن لا أحد هناك يقرأ الشعر أو يهتم به ، وإنما ببساطة يطبعون أعمال الشعراء لأنهم فقط يكتبون . وفي العدد الثالث من مجلة « إنستراتكا» كان قد نشر حديث مع بعض الناشرين الفرنسيين ورؤساء تحرير بعض المجلات ... إلخ وخلاصة القول : لا أحد يهتم ولكنهم ، الشعراء ، مع ذلك يكتبون من أجل إعطاء مخرج لما يكتبونه ، وهم بدورهم ينشرون تلك الأعمال ، ولكنهم ، في نفس الوقت ، في انجلترا كانوا ، ومازالوا ، يتتبعون مثلاً الشاعر المعروف فيليب لاركين منذ نهاية سنوات الحرب : كان الجميع في غاية الإعجاب بقصائده الشعرية عندما دخل لأول مرة إلى ميدان الشعر . وفي عام ١٩٩٣/٩٢م كلفه نشر رسائله التي رأوها تنطوي على مخالفة لـ « اللباقة السياسية» الكثير حيث هب الجميع متهمين إياه : انظروا .. هاهو الذين كنا معجبين به لسنوات طويلة واتضح أنه عنصري وكاره للمرأة ، ويعلم الله أي شيء إنسان آخر هو . الهام بالنسبة لي هنا هو أنهم كانوا معجبين به طوال تلك السنوات . فمن يعجب بأي شيء عندنا الآن؟

بالمناسبة ، أنا أتفق تماما مع الناقد ألكسي أليخين في أنه بالفعل توجد لدينا في الشعر العديد من الشرائح الهامة . ويجب القول ، وبخجل شديد ، إنني الآن فقط وأثناء تحضيري لهذا الحديث وتفكيري في الإشكاليات الخاصة به ، طالعت الأعداد الثلاثة الأخيرة من مجلتكم تلك «أريون» ، والغريب أن أولئك الشعراء الآخرين (بل ويمكنني حتى أن أقول الشاعرات أيضا) الذين كانوا موجودين في سياقات مختلفة والذين في واقع الأمر لم يثيروا لدى انطباع ، استطاعوا هنا وبفضل مستوى الانتقاء أن يثيروا لدى انطباعا قويا وغير متوقع .

بالعودة إلى قضيتنا الأساسية العامة : كيف وصلنا إلى مثل تلك الحالة في الأدب . أود القول بأن عدم رضائي عن أي عمل أدبي ما لأي مؤلف مالا يعني لوما نقديا موجها إلى هيئات التحرير ، لأن كل ذلك كان من الضروري أن يحدث . وانتقاء هيئة التحرير في تلك المجلات مثل «زناميا» و«نوفي مير» يبدو لي من حيث المبدأ انتقاء نموذجيا تمثيليا كاملا ، بل ومبرر ن تماما . ومع ذلك فأنا كقارئ ، أتفق مع كارين ستيبانيان ، لا أقدّر كثيرا تلك الأشياء التي لاتنطوي على معرفة جديدة بالحياة.

الغريب هنا أن الانهيار قد حدث بعد أن بدا الأدب وكأنه قد قام بمهمته . لقد كان سولجينيتسين نفسه يضع آمالا عريضة على أن الجميع لو قرأوا « أرخبيل الجولاج» فسوف يتغير كل شيء ، وستصبح البلاد غير ماهي عليه .. فماذا حدث؟ الجميع قرأوا « أرخبيل الجولاج» – والآن أصبح « الجولاج» في جوهر الأمر ، هدفا لنفس عمليات التقليد تلك . نعم ، فقد ولد

سولجينيتسين من جديد نتيجة لذلك ، ولكنني على أية حال لم أسمع منه طوال العامين أو الثلاثة الأخيرة ولو كلمة واحدة مباشرة ضد النظام الشيوعي واتباعه الحاليين . وعموما فهذا اشكالية كبيرة تستحق ، على ماأعتقد ، مناقشة خاصة .

٣ - نينا سادور

من المعروف أنه من الصعب تماما البرهنة على الحقيقة الأدبية . وذلك يتأكد مرة أخرى بنشوة « الانتصار» الحالية لمرحلة مابعد الحداثة بشكلها « الموسكوفي» والكل كأنما يشعرون بالحيرة والارتباك تجاه ظاهرة التشويه الأدبي الواضح إلى ذلك الحد ، ولكن لاحول ولا قوة للانشغال بأي شيء آخر والعكوف عليه .

إن غياب الطاقة الروحية في المجتمع ينعكس على الأدب . وقد غاب مفهوم «الكاتب» وبدلا منه ظهرت - جوهريا من حيث التسمية وأهمية من حيث الجوهر - كلمة «أدباء» وفضلا عن ذلك تسلل بشكل سهل ومثير للقرف في آن واحد مفهوم « السرد النسائي» إلى الأدب الروسي ، وهو كأنما قد تكيف وتأنث وتخنث على الرغم من أن ذلك قد جرى بتأنيث لايمت بأية صلة لا إلى هذا ولا إلى ذاك ، لان نزعة تسوية أنثوية كهذه لايمكنها أن تثبت على تربتنا . وهي تشويه جديد على خلفيه الأشكال الأدبية مثل السرد وبالتالي لايمكنها أن تستمر . والموضوع الرئيسي لهذا اللون من الأدب هو الصدمة الجنسية المتواصلة التي تستدعي الشعور بالارتباك تجاه مايكتب ، ولسبب ماتوحي بأن المرأة تحتل مرتبة ثانوية . ذلك ليس لأن النساء يؤلفن كتبا ولكن لأن كتبهن جمعت في كومة وأطلقت عليه تسمية « السرد النسائي» وهن أنفسهم تقاسمن الأدب ، وعملن على تجزيئه ، وهن أنفسهن يتحدثن عن انعدام المساواة . وأنا مثلا أخشى على النساء حين يشتغلن شرطيات أو في تبليط الشوارع أو يصبحن مشرعات أو أعضاء في الحكومة ولكنني أحس بهدوء واطمئنان عندما يؤلفن كتبا للأطفال أو ينظمن أشعارا عاطفية .

و«السرد النسائي» كظاهرة اجتماعية يعكس على أية حال عللا اجتماعية عصبية في المجتمع . وهو مع الأسف لم يبرز كاتب وذلك بسبب المستوى المهني الضعيف . ولكن بالمناسبة ، فالبدائية والعدوانية تنتشر حاليا في الأدب (وفي الثقافي عموما) وتزدهر بالدرجة الأولى لدى المؤلفين من رداءة للتأليف . والضرر من مثل هذا «الأدب» يشعر به أيضا ، وعلى ماأعتقد، حتى أحفادنا الصغار .

إن مدرسة السرد الروسي تتسم بالرغبة في القيام بالتعليم والعلاج والتصحيح إلا أن معرفتها الداخلية الخلاصة عن نفسها تعني أنها على أية حال ليست بالطبيب ولا المعلم ولا الشرطي . إنها تنتمي إلى مجالي الروح الرفيعة السامية ، ولكن يخشى عليها أن تصاب هي نفسها بالعلة أو تخرج في بحوثها عن الحقيقة جانحة عن مهمتها الرئيسية والوحيدة ، وهي كونها اللوحة الفريدة لتصوير العالم التي يرسمها كاتب واحد بعينه (وفي كل حالة على حدة) .

أما مرحلتنا هذه لما بعد الحداثة فإنها إذ تلعب في مراءاتها وخداعها بالفراغ تريد أن تعود على إعجاب الآخرين بالأشكال البراقة المسلية . ولكن أشكالها هذه قد تقادمت بالفعل (حتى قبل ظهور مرحلة ما بعد الحداثة) . وكل

شكل قائم في الفراغ يفقد نفسه ، فليست هناك حركة داخل الفراغ ، ولايمكن أن تكون . ان الدوران الذاتي له حدود ينبغي أن يعقبه شيء ماحتى ولو كان الموت الأبدي والفناء المطلق ، ولكن المرائي وصغير النفس يخشى الموت كقوة لاشك فيها ، وهو لايرى في بساطته وسطحيته أن الجميع لو يعودوا يطيقونه ، وكيف أصبح كل شيء حوله مقيتا ، ثم علاوة على ذلك ينتظر هو، الممقوت الكريه ، حدوث أي شيء ، ولكن لا شيء يحدث ، لأن الكل يدور في الفراغ.

من العجيب والمدهش أن السخرية بالرفيع غدت في الوقت الحاضر مجرد ظاهرة مألوفة وطبيعية والرغبة الماكرة في إسباغ صفة الجيد على نبرة طغيان عدم الإحساسه هي أساس العملية الأدبية الوطنية المعاصرة . ومرحلة مابعد الحداثة من حيث الجوهر ومعها أيضا كل الحركة الطليعية الحالية ماهي إلا ظاهرة لتفسخ البرجوازي . فلا توجد أية فردية أو خصوصية ، بل كومة مامن الوجوه المتشابهة كأفراخ جهاز التفقيس والكل يتراكضون عرايا والقامات شوهاء لدى الجميع ، وهو الأمر المثير فعلا للقرف (لا توجد حتى ولو قطرة واحدة من البراعة الفنية) .

إننا وقد تخلصنا من الاتحاد السوفيتي وجدنا أنفسنا ضائعين. هذا مايعلنه على الأقل أصحاب نزعة الخواء في سيل دافق من الكتابات المنشورة خارج حدود البلاد.

ثمة أسماء هامة اليوم لكتاب يواصلون الكتابة لدينا بلا شك كل من : ساشا سوكولوف ، ومارك إيلل ، وأناتولي جافريلوف ، ويكاترينا سادور . وفي الخارج : أليج بوريبف ، وسيرجي بوريلين . وربما لا يمكن التحدث اليوم عن مفهوم ماواضح للعملية الأدبية ، لأن كل هؤلاء الكتاب خارج نطاق العملية الأدبية ، وهذا بالنسبة لي قد أصبح يقينا راسخا . فكل واحد منهم يسير في فلكه الخاص.

إن عملية التقع الذاتي وبلادة الوعي الاجتماعي كأنما قد أصبحتا تحرضان على رفض الكتاب الحي الذي لايقل هو ذاته إبهاما وغرابة وبلادة عن الوعي الاجتماعي . وإذا كان المجتمع يرفض اليوم هذا الكتاب فلا ندري كيف يمكن إعادته في المستقبل...

ولكن أليس ذلك غريبا ، أن هذه العملية تحدث ليس فقط عندنا ، وإنما في العالم كله! فالكتاب الجاد يتم إبعاد القاريء عنه ، والناس يفقدون القدرة على القراءة ... ولكن ذلك موضوع آخر.

عندما أصابنا الانهيار اطمأن العالم كله . وكان اكتشافنا الرئيسي إنه ليس في داخلنا ذلك العمق الذي يزعمون أن الدولة السوفيتية قد خنقته بالضغط عليه . واتضح أننا إناس «صغار النفوس» ، بل وتجلى ذلك في كل مكان ، فهل كان قليل علينا أن كل شيء آنذاك على مايرام – في الزمن الملعون – رغم كثرة عددنا! ولكن اللغز الأعظم بالنسبة لي في خليط اليوم هو الشيوعي المتمسح بالأرثوذكسية (١٣) .

إننا لانزال في ريعان شبابنا ، لأننا أصغر عمرا من أوروبا ولايمكن أن يكون لدينا ذلك الكساد والخمول الأوروبيين اللذين تتميز بهما الأمم الغابرة التي تلمعت وتشوهت بالمكياج وتزينت لتبدو أكثر حسنا وجمالا . إننا لم نظهر

كل مابداخلنا بعد . إن الخمول والكساد مجرد ظاهرة لعدة أجيال ولكن ليس لأمة بالكامل .

إن فجر الأدب الروسي الرائع للقرن التاسع عشر لايمكن أن يختتم بمجد مرحلة مابعد الحداثة الباهتة . فالأمر ليس على هذا النحو ، ولايمكن أن يكون . لقد كانت السبعين عاما غير كافية للتحقق من الزعم بأن الأدب يمكن أن يصبح شعبيا أو للمثقفين أو بروليتاريا ، لأن الأدب أرستقراطي بطبيعته ، وطبقا لخاصية الوعي لدينا وتركيب لغتنا يصبح الأقرب إلينا هو طريق الواقعية الذي تم الافتراء عليه (شأن كل ماعشناه وماعايشناه في حياتنا) إبان العهد السوفيتي . وذلك لأن الواقعية في دلالتها الأصلية هي فهم العالم بالإحساس المنظور. وبها يبدأ الجميع . ونحن مع الأسف في حماستنا الجامح وصلنا هنا أيضا إلى المبالغة المتطرفة . ولكن قيض لنا أن يكون منا العبقري ليف تولستوي الذي استنفد إمكانيات الحركة تجاه الواقعية الخالصة . وهذا حجر آخر يقذف على خمولنا وكسادنا.

لقد تذكرت روسيا الحالية أيضا سمة أخرى من سماتها : التأملية الغيبية (بديلا عن الإلحاد) وعلائم التأملية الغيبية لدينا – في غاية الفظاعة . وليس هناك أفظع من التقرب إلى الطبيعة الشيطانية من الواقعية المادية . وقد عشنا ذلك طوال سبعين عاما . وقد هز أرواحنا جميعا الاستبدال بلبارع للقيم المسيحية بالقيم الشيوعية . والآن ننتقل من المادية إلى الغيبية . ولنتذكر التطرف الجنوني الحاد للدكتور كاشبروفسكي في ميدان قراءة الطالع والكف .. الخ . واتضح أننا في العهد السوفيتي كنا أقرب إلى أنفسنا ، لأن تلك المسالك الغيبية سوف تفضي بنا بالضرورة إلى الدرك الأسفل .

حتى يومنا هذا تبدو اللوحة العامة لحياة روسيا الروحية على هذا النحو بالذات . والشعب يعاني من الاحتقار بشكل واضح ومكشوف من قبل حكومته ، ويقع تحت طائلة المهانة والظلم من قبل ، الروس الجدد، ولكن من هم هؤلاء ،الروس الجدد، ؟ وإذا كانوا هم الروس الجدد ، إذن فمن هم الشعب الروسي ؟ – هل هم روس الأمس؟ كم نحن أسخياء في منح الألقاب . الشعب يريد مرة أخري الإعراض عن النوروالعودة بمحض إرادته وعن وعي للغوص في تلك الظلمة الحالكة ولكي تتحقق الراحة والتسلية لأرواح أفراده المشوهة .

في الواقع يبدو الوقت الحاضر ثمينا للغاية بالنسبة للكاتب ،ولوحة العالم المرئية الهشة والقلقة التي تتغير يوميا تهدد بالتلاشي . ونحن مع ذلك نتقبل مفهوم الواقعية باعتبارها شيئا ماثابتا لايتغير ، أو على أقل تقدير طويل البقاء وعلى حالة واحدة مستقرة إلى هذا الحد أو ذاك . إلا أن مايدفعنا للحديث حول هذا الأمر ليس هدم الواقعية ، وإنما معرفة تأثيرها المضاد علينا(لأننا لسنا مخلدين بل ضيوف على هذه الأرض) ، تلك المعرفة بأننا نحبها أكثر مما تحبنا . ولكنها بوجه عام لاتحب أحدا أو تكرهه ، ولن نستطيع نحن العابرون معرفة قوانين وجودها – التكرار اللانهائي لخصائص الواقعية ، تلك الخصائص التي تدور حول النفوس المتنقلة في لقطات متغيرة على طريقة السينما كثيرة : لاتعد ولا

تحصى . الفكرة العليا تنحصر فيها – في تلك الخصائص – أما هي فعلى حالها ... وحب الواقعية : حب من طرف واحد مجاني وبلا حساب . وهو بهذا الشكل يطيل من مدة بقائنا هنا – على الأرض – لأن حياتنا هذه هي الحياة الوحيدة التي نوجد فيها هنا : على الأرض . أما الخلود فسوف يكون في مكان آخر . وإدراك كنه هذه الحياة الوحيدة هو مايخيل إلي أنه الطريقة الجديدة لوجود الواقعية وأنا أقصد هنا الأدب الروسي الحقيقي من حيث جوهره كأدب مسيحي ولايمكن أن يكون له أي وجود آخر .

والآن لنتحدث عن نزعة التأملية الغيبية . يبدو لي الغيبية الروسية لاتتسم بالعقلانية، وإنما بالحسية الشعورية القائمة على الانفعال والعاطفة وليس العقل . وليس من المهم لصاحبها أن يفكر ويقارن أو يخمن ، فالشعور والإحساس بالنسبة له هما الأكثر متعة وإقناعا ولكن الإحساس شيء مبهم وغامض ومن ثم فهو موضوع عالم ثان . وهنا يكمن الخطر الداهم على غيبية بلادنا . ليس من الصعب أبدا الوقوع في حبائل إبليس نظرا لأنه يتسم بالإغراء . بوسعه أن يضحكنا ونحن في عالمنا الكئيب .. إلخ فنحن نحب أن نشعر ونحس لا أن نفكر ونعقل الأمور ، وتلك الأمور صفة قومية لدينا . أما الأبالسة ، وهم لايملكون طبيعة محددة وشكل واضح ، يمتلكون معرفة رائعة بطبيعة المحسوس به .. وهنا مكمن المصيدة . ولكن من خصائصنا المميزة في لحظة الخلاص خصيصة غير مفهومة إطلاقا : في لحظة الخطر نشعر بالشفقة المتناهية ، كما لو أننا نقتل بإرادتنا أحدا ما وليس أنفسنا . الشفقة نحو الروح الخالدة دون الوقوع في حبائل إغراء إبليس، وإنما إدراك طبيعته – ولعل ذلك هو السبب الذي يجعلنا نقرب وجوهنا بهذه الدرجة إليه ... ذلك لأن إبليس أيضا يشكل جزء من هذا العالم ، ومن هنا يأتي الخلط مع التعاليم المسيحية ، ولكن على هذا النحو تصرف جوجول حيث قيل أن العلامات الأكيدة بأن إبليس قد حل في الأرض واحتلها وسيطر عليها هي أن الناس يعمدون إلي إنكار وجوده في العالم . فهل يستطيع الفنان أن يتنحى، وألا ينظر إذا رأى حضوره ؟ يقول القانون الأعلى : « ابتعد ولاتنظر» والنزعة الغيبية الروسية تعرف ذلك جيدا وهي تقترب وتنظر وفقا لطبيعتها الحالمة . فهي تحلم بعوالم أخرى تتصور أنها قادرة على تبديل تلك السحنات الكريهة التي تطل من تلك الأعماق الكالحة . إنها طبقا لطبيعة العبثية السخيفة تقوم بإجراء تلك التجارب على نفسها .

ففي أي شيء تكمن طبيعة الموهبة؟ ليس من الجائز تشكيلها وتربيتها بالتعليم أو حتى بالتطوير الصحيح للروح . الموهبة وهبت رأسا . إنها نوع ما من أنواع المعرفة الممنوحة لأن هذا الإنسان المحدد المختار، هو الأنسب ، هو الأكثر تحملا ، وغير المتقلب ، وليس بوسعة أن يتصرف عن طبيعته . سوف يجوب أنحاء العالم بلا كلل لكي يرى ويتحدث عما يراه ، وهو يدرك أنه على هذا النحوتحديدا وليس على اي نحو آخر سوف يكون الأمر أيسر عليه وأهون . وبعد ذلك يمكنه أن يستريح قليلا لينطلق من جديد : من أجل معرفة كل ماهو محبب . إذ أن خصائص

الحب تدفع إلى السعي للقاء المحبوب ، والموهبة تحب كل شيء ، وإمكانياتها كثيرة إلى حد غير معقول .

هكذا هي الحياة الروسية المريضة حاليا . حيث أن التوتر النفسي والروحي لايمكن ملاحظته بتلك القوة في الأدب . والحديث عن ذلك الأمر ليس بالأمر الهام . ولكن الشيء الوحيد هو أن الأدب قد أصبح غير مريح الأمر الذي يتيح له إمكانية إجراء عملية تطهير ذاتي . وهناك أيضا استنهاض لكبرياء الأباء والأقوي من ذلك – الزعر الإلحادي من الموت (ولعل ذلك من حيث الجوهر هو الدافع الأساسي لكافة الأدباء من الدرجة الثانية) . ولكن لماذا تشتد الرغبة في تنقية الأدب مما هو زائد وغير لازم؟ لأن الكتب البريئة لاوجود لها، وكذلك لاوجود لكتب غير ملحوظة . وأية طبعة لأى كتاب مهما كان عديم الموهبة تعيش . ومن غير المفهوم حتى الآن كيف يؤثر علينا جميعا . برغم أنه من جهة أخرى ، كيف يمكن منعه ؟ إذن فليكن مايكون ، وفي ذلك يوجد الخطر وعدم الجدوي على حد سواء .

إن المجتمع الذي يسوده الخوف لا يريد فنا جادا ، وذلك على غرار : «ليس الوقت مناسبا لهذا أو ذاك» . وهو إذا يعيش بغريزة «البقاء» والحفاظ على الحياة يجحد في نفسه المطالب الدقيقة الحساسة والرفيعة السامية . وبالتالي يمكن أن يصبح من الخادع للمجتمع أن تقول : الأمر سيان سوف أنتج وأبدع ولكن مع الأسف الشديد فالعلاقة هنا أدق وأقوى . إن المجتمع الذي لاينتظر شيئا من الفن يقضي على الفنان . إن المكافأة الوحيدة أو الشيء الأفضل من قوت اليوم بالنسبة للفنان – هو ذلك الفراغ الهادئ للوعي الاجتماعي الذي في حاجة للامتلاء . وعندما لايوجد هذا الفراغ الخاص ، لايوجد الفنان . ومن ثم فهو بطبيعة حساسيته الفائقة ينحدر إلى مستوى ضغائن وحزازيات الحياة العامة ليصبح فظا ومبتذلا ، وبالتالي يفقد موهبته .

ومع كل ذلك فموت الأدب أمر غير ممكن . وكل مافي الأمر أننا الآن نمر بفترة أدب غير هام أو ممتع . ومن وجهة نظري ، إن الأدب الروسي في آفاقه المستقبلية سوف يختار لنفسه طريق الجمع بين الواقعية (كما أفهمها أنا) والتأملية الغيبية . ويمكن تسمية ذلك بالواقعية الشفافة .

٤– سيرجي بيريوكوف

من المضحك الآن التفكير بأنه قبل عشر سنوات لا أكثر كان لايمكن سوى التحدث بشكل تنبؤي فقط عن «تعددية الآراء والأشكال في الفن» . على الرغم من أن الثمانينات كانت سنوات الترقبات الحدية : إذ كان الشعور بأن شيئا مايوشك أن يحدث– أصبح عام ٨٧م بالذات عام الانكسارات . وقد بدأ نشر أعمال الكتاب الراحلين الذين كانوا ممنوعين . ولكن الممنوعات بشأن الأحياء من الكتاب لم يتم خرقها إلا في تردد وتوجس . وتم اختراق حواجز من قبيل ، اللوحة التجريبية» في مجلة ، يونست» و«النص» في مجلة ، أورال» وأشياء أخرى في مختلف المجلات «الشبابية» كان ذلك يعتبر جرأة غير متوقعة آنذاك . وفي أعقاب عام ٨٧م أصبح تبدل الأولويات الأدبية وتغييرها أمرا حيويا ، ولكن ظلت أشياء كثيرة للغاية في أعمال أواخر

الثمانينات – أوائل التسعينات محرومة من النشر ولو لم تظهر دور النشر الخاصة والمجلات الجديدة .. إلا أنها ظهرت بالفعل . ودخل النشر الذاتي (ساميزدات) مرحلة جديدة وأخيرا اشتغلت ميكانيزمات الفن ذاته (في ظل كافة الظروف الموجودة).

سأتحدث فقط عن الشعر باعتباره أكثر قدرة على الحركة وبالتالي يعكس بشكل واضح روح الزمن للجنس الأدبي . وأورد التوزيع التالي:

أ) التنظيمية.

ب) النشاطات الخاصة بالنشر – الصحافة.

ج) الرسائل الخاصة

يمكنني أن أرد إلى التنظيمية كافة المحاولات الخاصة بتشكيل الجماعات والاتحادات وغير ذلك هنا تتيح العشر سنوات الماضية فرصة هائلة لإجراء عملية التحليل والتصنيف : من ولادة اتحادات الكتاب (والأدباء) وخروج المجموعات من تحت الأرض (تلك المجموعات التي كانت قائمة منذ أعوام الستينات من أصحاب النداءات والداعين إلى التجديد) ، وإلى الصالونات الأدبية في الفترة الأخيرة . حيث تم استخدام نماذج مختلفة : اتحاد الكتاب بتوجهاته نحو الأشكال القديمة ولكن بعد تحديثها قليلا (ويبقى اتحاد كتاب روسيا الذي ينتمي إلى «شاريف هو الأكثر تقليدية) والنادي الموسكوفي للشعر ، والمركز الملحمي للطليعية الروسية (مدينة برناؤول) – وعلى غرار نوادي محبي الهواة والحلقات الودية والتوجيهية لأصدقاء وأصحاب الميول والداعين إلى التجديد ومجموعة «الزمن الموسكوفي» ، وما بعد بعد المستقبليين ، والنظريين ، والأسلوبيين المهذبين، والاتحادات الأكثر نظرية مثل التحويليين (بيسك – لينتجراد) واتحاد الأدباء الشبان ، فافيلون، وحركة بطرسبورج ، الوظيفه الشعرية، ، وأكاديمية التعاونيين ، تامبوف» ، ومجموعة ، السيدات» (خباروفسك) ، وغيرها ، . ثم تأتي الاتحادات الملتفة حول المطبوعات – جريدة ، الصندوق الإنساني» (موسكو) ، «والتعويذة» (باريس وضواحيها) ، و « ميتين جورنال» (سان بطرسبورج ، وموسكو ، وغيرها) ، «ونقطة المراقبة ، (ساراتوف) ، «والمزاجيين (بينزا) ، «وصولو» (موسكو) ، «وتعليقات» (سان بطرسبورج) ، «والمسودة» (الولايات المتحدة – روسيا ، وكل الجاليات الروسية في الخارج) ، «والمفكر الجديد» «والرسالة» «وبيجماليون» (تامبوف) ، «والدرج» (كييف) ، «والأوليمب» (سمار) ، «وفافيلون» «والرامي» ، والعديد من المطبوعات الأخرى في كافة التجمعات المتحدثة باللغة الروسية . وكان من الممكن الانتقال مباشرة إلى أنشطة إصدار المجلات لولا أنه لايجوز إغفال الحديث عن الصالونات الأدبية وهي بالمناسبة وثيقة الارتباط بالأنشطة المذكورة أعلاه . فمتحف فاديم سيدور ، وصالون «كلاسيكيو القرن الحادي والعشرين» لروسلان إيليتين ويلينا باخوموفا ، ونادي «القرم الشعري» لإيجور سيد ، ونادي ، المؤلف» لديمتري كوزمين ، والنادي الجورجي لتاتيانا ميخائيلوفسكايا ونادي «المقالة» لمجلة «الشبيبة الجديدة» ، ونادي «النموذج والدلالة» ومجموعة أخرى كبيرة في موسكو وحدها .

إن المطبوعات التي ذكرتها تعمل وفق نظم مختلفة (وللأسف توقف بعضها عن الصدور) – مثل روح الحماسة والتفاؤل ، الاستقلالية والاعتماد على النفس ، التمويل الذاتي الجزئي ، السعي نحو الصدور الدوري المنتظم ، وخلافه . ولعل الخاصية المميزة لجميع هذه المطبوعات تكمن في السعي إلى تقديم أدب جديد (حتى إن إحداها التي بدأت الصدور في لينينجراد أطلقت على نفسها ، نشرة الأدب الجديدة») . ولعل «الفولجا» (سارا توف) واحدة من المجلات السميكة وأكثرها نشاطا والتي تمثل الأدب الجديد ، وقد نافستها فترة من الزمن مجلة «أورال» (يكاتريبنبورج) ثم تباطأت حركتها ، ولكن سرعان ماانشطت مدينة بيرم حيث صدر عام ٩٥م العدد الأول من مجلة ، تسجيلات غير عصرية ، بعنوان فرعي : «مجلة دراسية لمنطقة الأورال» (ولا أعرف أي شيء عن أعدادها اللاحقة) . ولعلنا نستدل من كافة المؤشرات على أن ظهور واختفاء المجلات والجرائد الأدبية لم تبلغ بعد مرحلة الاكتمال ، ولكن ظهرت النزعة نحو الإقليمية الموضوعية ، ومن ثم أخذت تصدر منذ عام ٩٧م جريدة غير كبيرة في موسكو بعنوان «حياة موسكو الأدبية» ، وهي جريدة هامة للغاية بالنسبة لأدباء الحاضر والمستقبل يقوم على إصدارها كوزمين ومجموعة ومجموع نسخها لايتجاوز ٢٥٠ نسخة، كما تصدر أيضا جريدة «الشعر» لكونستانتين كيدروف بعدد قليل من النسخ (صدر منها حتى الآن ستة أعداد)

وتصدر الكتب الشعرية والدواوين المشتركة في جميع المدن ، وكثيرا في قرى روسيا وخارج حدودها . ففي مخزن بيع الكتب ، صالون ١٩ ، بموسكو ، تم تخصيص إحدى الغرف بكاملها للشعر . ولكن الدخول إليها يثير في نفس الشاعر فزعا حقيقيا نظرا لأنها غاصة بالكتب وخالية من الناس (ذات مرة دخلت بنفسي إلى هذه الغرفة في الساعة الثالثة بعد الظهر ، فوجدت نفسي فيها وحيدا الأمر الذي زادني فزعا، وجعلني أشعر بالتجمع الدائم في الغرفة المجاورة المخصصة لفروع الإبداع الأخرى مثل السرد والفلسفة) . ومع ذلك فهناك العديد من الكتب التي تصدر.

وفي غضون ذلك ، خلال السنوات العشر الأخير وحدها صدرت كتب ي. مناتساكانوفا . (بيرم!) ، س . كيكوفا ، ف. إيرل ، د. أفاليانى ، أ. خفوستينكو ، د. بوبيشيف ، ك. كوزمينسكي أ تسفيتكوف ، إ. بليزنيتسوفا ، ر. تيكونوفا ، س. سيجي (صدرت أعمال الشخصين الأخرين منذ قليل) . ولكن لا أثر في مخازن بيع الكتب للمطبوعات الصادرة عن متحف سيدور ، وهي كراسات قليلة الصفحات ونشرات مطبوعة في ورقة واحدة وكتيبات قليلة النسخ تصدر هناك منذ عام ٩٥م ومرتبطة بانعقاد أمسيات سيدور الشعرية المنتظمة . كما يقوم ديمتري كوزمين بإصدار عدة سلاسل من الكتب في نسخ قليلة بمساعدة فاعلي الخير (لحوالي عشرة من المؤلفين المعروفين ، وعشرات من الشبان) ومعروف بالطبع أن معظم هذه الكراسات توزع على المعارف وتقدم إلى المترددين على مخازن الكتب «جيليا» و«صالون ١٩ أكتوبر» وفي الأمسيات الشعرية . والشعراء أنفسهم هم الذين

يمارسون العملية النقدية لأن معهد النقاد قد اختفى (وبالمناسبة ، فعددهم قليل) . ومن حيث الجوهر ، فالمطبوعة الوحيدة التي تحاول فهم العمليات الجارية في تربة الشعر المعاصر هي مجلة « الاستعراض الأدبي الجديد» التي تكتشف أسماء جديدة غير معروفة من قبل مفسحة صفحاتها لقصائدهم الشعرية . وفي الحقيقة ، في الفترة الأخيرة حدث انقلاب في المجلات السميكة المعرفة - «زناميا» ، «نوفي مير» ، «أكتوبر» ، أما مجلة الشعر «أريون» فتزداد قوة وتعمل على توسيع المشهد.

بشكل عام ، يمكن وصف السنوات العشر الماضية (٨٧م - ٩٧م) بأنها سنوات رد الاعتبار. وقد دخل العصر الفضي تدريجيا ضمن دائرة الاستخدام الواسع ، واستعاد شعر المهجر حقوقه من كافة الموجات ، وخرج شعراء الخمسينات - الثمانينات من السرية إلى العلنية . والأمر نفسه جرى مع الأجناس والمجلات الفنية الأخرى . مثل هذا التلاقي والتقاطع لمختلف الفترات والاتجاهات في تاريخ الأدب الروسي لم يسبق له مثيل . ومن الواضح أن عناية القراء ودارسي الأدب قد تركزت بالدرجة الأولى على مؤلفات الماضي البعيد والقريب نسبيا . وكان من الضروري أن يتم إلقاء الضوء من جديد على هذه المؤلفات ، بل وأحيانا كان يتم للمرة الأولى . وعلى الرغم من كثرة المؤتمرات والحلقات الدراسية والمواد الصادرة في مجموعها ، وكذلك صدور بعض الكميات من كتب الباحثين الوطنيين والأجانب ، إلا إننا لم ننجح أن نقوم بهذه العملية بالحجم المطلوب . حيث نشعر في كل خطوة بنقص الأيدي ، والأدمغة أيضا . وإذا كان الاعتراف بدراسة عصر الرمزية ومراحل بعينها من مابعد الرمزية مازال ممكنا ولو مع بعض التحفظات فإن القضية مع الطليعية والطبقات الشعرية للنصف الثاني من القرن العشرين تبدو أعقد بكثير .

وانطلاقا من كل ماسبق فلنجرب على أية حال رسم لوحة عامة للحالة الشعرية في السنوات العشر الحالية : ماذا حدث بالفعل ، وماذا يجري وفي أي اتجاه؟ ومن البديهي فإن تعيين الاتجاهات سيكون مشروطا بما فيه الكفاية ، ذلك لأن نقاط التماس بين هذه وتلك والثالثة والرابعة ... إلخ كثيرة للغاية . ونحن جميعا نتواجد في زمن واحد . وقد حدد يو .ن. تينيانوف هذا الزمن بأنه «فترة انتقالية» . ولكن إذا فكرنا بعمق سنجد أن كل فترة هي « مرحلة انتقالية» .

ومن حيث عدد المطبوعات والتوغل في وعي القراء يمكن التحدث عن سيادة خط «الكلاسيكية الجديدة» القائم على أساس حصول الشاعر يوسف برودسكي على جائزة نوبل والمرسوم بكمية كبيرة من الأشعار الجيدة لمؤلفين آخرين . ولن يكون خط مابعد الحداثة في هذه اللوحة أقل سطوعا ، وعلى رأسه مؤسس المذهب فسيفولد نكراسوف . ولعلنا نرى في الفترة الأخيرة أن الخط الساخر في هذا المذهب قد أصبح خافتا بعض الشيء.

وأخيرا يبقى الخط الطليعي الذي يشغل حتى الآن موقعا له خصوصيته . وفي حالة الانتقال إلى هذه «التسمية» بكل دقة دلالتها ، فإن النزعة الطليعية ينبغي وصفها وفهمها على أنها السعي

نحو البحث عن تعبيرية جديدة . ومثل هذا البحث في واقع الأمر يجري في كل نزعة، ولكنه هنا يتجلى بشكل أكثر وضوحا . في هذا الإطار يتجه الاهتمام نحو ممثلي الجيل الجيل الأقدم من أمثال يليزافيتا مناتساكانوفا ، جينادي آيجي ، فيكتور سينسورا ، ديمتري أفاليانى . هنري سابجيرا ، فيلين بارسكي ، هنري خودياكوف ... وبعد ذلك يأتي الجيل الأوسط : ري نيكونوفا ، سيرجي سيجي ، فلاديمير إيرل ، كونستانتين كوزمينسكي ، ألكسندر أرتشيريبتيانسكي ، فاليري شيرستنوي ، بوريس كودرياكوف ، بوريس كونستريكتور، ألكسندر جورنون ، لاريسا بيريزوفتشوك ، ألكسندر فيدولوف ... والأكثر شبابا : إيجور لوشيلوف ، ديمتري بولانوف ، سيرجي بروفوروف ، أندريه رودنسوف ، سيجي فيلكوف ، سيرجي نيشيريلوف ، أندريه تسوكانوف .. ثم من هم في سن العشرينات : ألكسندر سوريكوف ، ميخائيل جافين، فيكتور إيفانوف ، أرتيوم إيفانوف ، سيرجي سكليباروف ، والعديد من الأسماء الأخرى الكثيرة.

في هذا الاتجاه نصطدم بتجربة نشطة لأكثر الصفات اختلافا : من التكوينات المعقدة بنائيا والمتبسطة والمقلوبة والرأسية ، والأعمال البصرية والصوتية ، إلى الخروج نحو نص – الصمت ، وحتى الشعر «الفراغي».

إن بحوث الجيلين الأقدم والأوسط : الفضاء المترجرج من الشعر لدى آيجي ، والتكوينات الموسيقية – الشعرية والبصرية لدي مناتساكانوفا، والقول المتقطع المتقافز لدى خودياكوف ، وحفيف أوراق الشجر لدى أفاليانى والتراكمات البصرية لدى نيكونافا وسيجي وأرتشيريبتيانسكي وشيرستنوي والتناغم الصوتي لدى جورنون . وكل ذلك متفرد إلى درجة أن التقارب الواضح جدا نحو أساليب هؤلاء وأولئك من المؤلفين يستدعي رأسا الاتهام بالمحاكاة والتقليد . ولذلك من الطبيعي أن يبحث الشبان الجدد عن طرقهم الخاصة . ومن البديهي أنه لا يمكن هذا الاستغناء عن التلاقيات والتقاطعات ومجرد التعلم ولكن السعي نحو التفرد يبقى النزعة الرئيسية والأولى في الفن الطليعي المعاصر.

إن المؤلفين من مواليد الستينات – السبعينات إذ تفاعلوا بنشاط مع الأساليب الإبداعية للمستقبليين والبنيويين والتعبيريين وتدارسوا تجربة المعاصرين الأقدم ، أخذوا يقتحمون لب عملية الإبداع المنفتحة على آفاق أوسع . وهم يعترفون – سرا أو علانية – بأن فيليمير خليبنيكوف هو الأب الروحي لهم ، ولكن بعد ذلك ينبغي عليهم التحرك بأنفسهم ليعيشوا العالم ويعايشونه ، ويتقنوا تكنيك أجهزة الكمبيوتر ، ويدخلوا إلى الإنترنت ليروا مما يتكون الفن العالمي الآن.

إن الشباب الآن ينغمرون في الشعر المعاصر ، وفي اللغة الأدبية الشعرية ، وفي النزعة البنيوية ومابعد البنيوية ، ويستوعبون بنشاط التجربة الغربية للشعر البصري والصوتي ، ومع ذلك لا يكتب عنهم أي شيء تقريبا ، ونادرا ماتظهر مؤلفاتهم في الصحافة (باستثناء إصدارات «المسودة» ، ونشرة «فافيلون») ، ولكن ذلك يبدو أنه لا يسبب لهم أي قلق . والآن حين أكتب هذه

الكلمات توجد الكثير من الكتب التي تثقل مكتبي، والمخطوطات والأوراق وكاسيتات الديسكو والرسائل . وأنا بالمعنى الحرفي للكلمة أرى (وأسمع أيضا!) كيف يشق الشعر الفني طريقه مقتحما الفنون المتجاورة متواحدا مع الفنون المتفتحة والممتدة ، ومع الموسيقى والمسرح . وأمام أعيننا (أو بالأحرى بعيدا عن العيون) يتولد التركيب ، وهو يختلف عن ذلك التركيب الذي اندمج مع النزعتين الرمزية والطليعية الكلاسيكية في كونه يتأسس على المعرفة (رغم أنها ليست تامة على الدوام) التي تسبق التجربة ، وهذا بالضبط ماحدث خلال السنوات الثلاثين - الأربعين الأخيرة في الممارسة العالمية . ومن خلال المكاتبات والمحادثات مع الزملاء الشباب يتاح لي أن أعرف كيف يهتمون بشكل حي بهذه التجربة والخبرة ويحاولون فهمها في مؤلفاتهم الخاصة التي تتوحد فيها دراساتهم وأبحاثهم مع البيان (المانفستو) العام . وهاهو ديمتري بولاتوف، الشاعر ابن الثمانية والعشرين عاما والباحث من مدينة كالينتجراد ، يصدر في عام ١٩٩٦م كتابه «الشعر التجريبي» ، الذي ضم فيه دراسات على مختلف المؤلفين الشعراء في الطليعة الكلاسيكية الروسية والفن الغربي والوطني المعاصر . ولأول مرة يظهر مثل هذا المشهد (البانوراما) ، ومثل هذا التقليد في هذا التقليد يعمل أيضا المؤلفون الروس وهم موجودون كذلك في هذا الكتاب ومساهماتهم تمتلك دائما وزنا له قيمته . ولكن بعد قراءة الكتاب يبقى أيضا الشعور بالمرارة لأن الشعر البصري والصوتي اللذين كانت روسيا أحد مواطنهما الأولى قد تطورا بدون إسهامنا (عن الشعر البصري ، انظر كتاب : سيرجي بيريوكوف، الشعر الروسي من الأسلوبية إلى مابعد الحداثة» ، كتاب دراسي . موسكو ١٩٩٤م، ومجموعة المواد بعنوان «الشعر الروسي على حدود القرن العشرين - القرن الحادي والعشرين» ، وانظر أيضا مجلة «الاستعراض الأدبي الجديد» العدد ١٦ لعام ١٩٩٦م) . ومع ذلك تبقى هناك فرصة دائمة والفرصة - كما يبدو - ليست سيئة ، وإنما طيبة جدا . فمثلا سيجي ونيكونوفا على مدى عدة سنوات إصدار الكتب البصرية في الغرب ويتعاونان بنشاط مع الشعراء البصريين المرموقين ، وقد شاركا في الاحتفاليتين الصوتيتين ببرلين وبودابست (وبالمناسبة ، فقد وصف خليبنيكوفسكي مهرجان برلين بكلمة «يوبي أوبي» ، والمعروف أن أحد منظميه هو مواطننا السابق فاليري شيرستنوي) وشارك ديمتري بولاتوف في العديد من المهرجانات البصرية في الخارج ، وصارت أسماء البصريين الروس تذكر في الكتالوجات والموسوعات ، ويبقى أن نتمنى حدوث شيء ما على أرض الوطن أيضا ، وهاهي الرغبة أو الأمنية تكاد تتحقق . ففي مدينة كورسك أصدر ألكسندر بوبنوف حتى الآن . في نسخة واحدة ، مجلة «الشعر البصري» .

ومن المحتمل أن يغدو الشعر البصري أقصر الطرق لعودتنا إلى الثقافة العالمية نظرا لأن اللغة البصرية المنظورة أممية . ولكن بالطبع ثمة طرق أخرى أيضا . أما عن الصوتي فقد سبق الكلام ، ونحن هنا قد تأخرنا ، متخلفين في القدرة ، على

الإفادة من التقنية المعاصرة ، ولكن في مجال الفكرة لدينا ما نقدمه من الأعمال الصوتية التي لها خصوصيتها .

ثم أن هناك طريق آخر - إتقان اللغات العادية ، والخروج إلى الشعر العالمي ليس عن طريق المرفقات والمراسلات وهو الطريق الذي عرفنا عبره هذا الشعر. والإتقان هنا ليس لمجرد التعرف وفهم الآخر ، وإنما من أجل التعامل مع اللغات وتوحيد البنى اللغوية المختلفة . وفي هذا المجال يمكن أن تنشأ ظاهرة غير مألوفة بالمرة كما حدث مع الأدب الروسي . وهناك أمثلة فى مجالات مختلفة ولكنها مثمرة، مثل إدخال الفرنسي عند ليف تولستوي ومياتليف ، واستخدام اللغات السلافية عند خليبنيكوف ، وضم العديد من اللغات عند سفيرياتين وكروتشينيخ . وثمة أمثلة كهذه أيضا في الممارسة الحالية ، على سبيل المثال لدى يليزافيتا منانساكانوفا - إدخال اللغة الألمانية - كما نشرت أيضا منذ فترة قريبة نصوص متعددة اللغات لسيرجي سيجي في مجلة ، أوربي، التي تصدر بمدينة نيجيجورود .

ودون استعراض أي نتائج يمكن القول بأن الانفتاح المبدئي في السنوات العشر الأخيرة ، وتلاقي التجارب الإبداعية المختلفة سواء رأسيا أو أفقيا قد أخذا يعطيان ثمارهما . أما أن الظواهر الجديدة غير الملحوظة من قبل الصحافة الأدبية فهذا موضوع آخر.■

هوامش

١- اتبع نفس المبدأ الذي سار عليه «بيير مينار» في كتابة «دون كيشوت» من جديد - المترجم

٢- اتبع نفس المبدأ الذي سار عليه «بيير مينار» في كتابة «دون كيشوت» من جديد - المترجم

المخرج المعاصر بين صفحات الكتاب وفضاء الخشبة المسرحية

بقلم : فيكتوريا نيكيفوروفا

ترجمة : أشرف الصباغ

إن التوق إلى عملية الترميم التي سيطرت على البلاد كلها قد وصل أيضا إلى المسرح . وخرجت من «الموضة» العروض المسرحية المبنية على المعالجات الجريئة والمثيرة للنصوص المسرحية ، أو تلك التي كانت تقوم على عملية المونتاج النشط لنصوص مختلفة . اليوم، أصبح المدخل الأكثر حذرا رعاية، هو المدخل النشط والفعال إلى المصدر الأدبي الأول ، ذلك الذي لايسمح بالتصالح مع السقطات الأسلوبية التي لا مفر منها في «الكولاج» المسرحي ، أو في فرض وجهة النظر الإخراجية على المؤلف . فالمخرج يصمت ويصغي إلى صوت النص ، لأنه من المعروف أن السرد بالذات (منظومة الكلمات المغلقة بالنبرة الواضحة للكاتب) هو الذي يجذب اهتمام المخرجين المتفانين، حيث الكتلة المغلقة للرواية أو القصة التي تحيا بقوانينها الخاصة غير المرئية للمسرح تفرض متطلبات خاصة على الإنسان الذي يريد تجسيدها على خشبة المسرح. وبالتالي فالمخرج اليوم ، في إطار العلاقات الآنية بين السرد والمسرح، يأخذ على عاتقه دور الوسيط المتواضع والمترجم وتصير الرسالة الملهم ، لتكتشف في النهاية معالجة النص الأدبي على خشبة المسرح تخلى المكان لترميمه .

وهكذا ، فالمخرج يقرأ الرواية . وسنحاول أن نتصور كيف يستوعب خياله مجال الإمكانيات الجديدة الممتدة بين صفحة الكتاب وفراغ خشبة المسرح. هذا ينفتح طريقان أمام المخرج ولنطلق عليهما اصطلاحا : إعادة القراءة ، وإعادة الكتابة.

الطريق الأول : مطروق وممهد ، ومعروف جيدا من قبل المسرح ، وهو يتوغل في عمق السرد مخترقا الكتلة الأدبية الضخمة ومقتفيا أثر الخط الرئيسي للموضوع ، مستبعدا الشخصيات «غير الهامة» والتفاصيل «الزائدة» . هذا المخرج يجيد عملية القراءة ، حيث الخبرة والتجربة تدلانه على الطرق المعروفة «وأقصرها» ، من الجملة إلى الحركة المسرحية. وعلى هذا الطريق سار المخرج بريومين في «مدام بوفاري» .

وكالعادة فالمدخل الحرفي - الوظيفي - بشكل إلى الرواية تطلّب حسن الطوية من المخرج : عندما ابتعد الحدث عن العالم السردي الفلوبيري ، فقد كل حدة السخرية والدرامية الخاصة بالقيمة التأملية الانعكاسية لدى المؤلف. وحينما فقد الموضوع طبقاته الأدبية المتعددة ، بدا وكأنه مجرد قصة عن زواج شقي . لقد قام بريومين بدون أسف بحذف جميع خصائص الأسلوب

الفلوبيري . بيد أن إعداده الحاسم – وبشكل غريب – كان بدون صفات مميزة . ومثل هذا المدخل إلى النثر يوجد منذ زمن بعيد في المسرح ، بل وحتى قبل ظهور فن الإخراج . ففي القرن التاسع عشر كان الإعداد المسرحي للرواية أو القصة يتطابق تماما مع معايير الكتابة المسرحية في ذلك الوقت . وكان النص السردي يتحول إلى ملخص قصير لمضمون نص مسرحي ، وتم ضبط وتكييف نماذج الشخصيات حسب المعايير والأدوار المسرحية التقليدية المعتادة . على هذا النحو يقوم أيضا بريوموين بـ «تصحيح» أو «تعديل» رواية فلوبير معدا إياها للمسرح وفق القواعد التي أملتها التقاليد المسرحية المنتشرة . ولذلك يبدو الأبطال إلى هذا الحد معروفين – مثل أبطال الميلودراما المشهورين : السيدة سطحية التفكير ، وزوجها الوديع ، والقرويون البسطاء ، والزائرون المتأنقون . من هنا تستدعي قصة السقوط الأخلاقي والطفل المهمل الاهتمام بالمشاركة والتعاطف .

العرض المسرحي الذي يستخدم الحيل التقليدية للمسرح مقدر له أن ينجح . ومع ذلك لم يسع بريوموين إطلاقا إلى ربط القصة المسرودة بمفهوم واضح أو موعظة صارمة . إنه متواضع . فهو ببساطة قرأ داعيا إيانا أيضا إلى أن نقرأ ونرى ونحس . و«مدام بوفاري» – هي حالة : اختفاء «المخرج عندما يتم استبدال فكرة مؤلف المسرحية بآلية الروتين المسرحي . مثل تلك اللاوعظية ، «اللافكرية» ، تقرب المخرجين – القراء من المخرجين – الكتاب ، أولئك الذين يهتمون بالموضوع قدر اهتمامهم بأسلوب الرواية أو القصة .

أما المخرجون من أمثال كاما جينكاس أو سيرجي جينوفانتش فهم يبحثون عن المعادل المسرحي لتلك الزخرفة النادرة في الكلمات والجمل وفترات الصمت ، والتي تخلق مايشبه خط يد ديستويفسكي التراجيدي السريع ، أو هندسة الجمل عند فولكنر . والحديث لايدور هنا عن المضمون بالمعنى المدرسي أو المسرحي الروتيني للكلمة ، ولا عن الأفكار التي تلهم أو تضايق المؤلف . فالتشكيلات الحركية وأساليب الأداء والجو العام لاتسعى إلى تجسيد بناء العمل الأدبي ، وإنما إلى أدق ترددات إيقاع السرد ، وتنفسها ذاته وتحرير النسيج الكلامي ذاته في النص ، وإذ يحاول المخرج التقاط انعكاسات الفكرة المنزلقة على سطح النص الأدبي ، فإنه يجد نفسه مضطرا أن ينسى طرق الإعداد المسرحي المختلفة للسرد . وهو عندما يدخل في سيل الكلمات الغريبة ، يفقد التصور عن أن المهم فيها والرئيسي ليس التمييز بين العام والخاص في المضمون. ولذلك تنشأ الرغبة في تقديم سرد ، على المسرح ، أقرب مايكون إلى الأصل . من هنا تمت التضحية بالجزء الأكبر من رواية ديستويفسكي (في حالة كاما جينكاس) ، أو التضحية بالمتعة والتشويق (كما في حالة جينوفانتش) من أجل محاولة تقديم مونولوجات ضخمة والحفاظ على السمات المميزة النادرة ونبرتها وإيقاعها .

أسطع مثال على كيفية قيام التخطيط المسرحي بإعادة صياغة السرد هو عرض مسرحية « باشماتشكين» – العرض الذي كان « اختفاء المخرج» ليس مجازا وإنما شرطا واقعيا من

أجل إقامة العرض . فلم يهتم الجمهور إطلاقا ، بنية واقعية تلك التي حاول جوجول تصويرها ، وإلى أي مدى نجح في ذلك . لم نر الموظف البائس – فيكليستوف ، لانه لم يفكر في تصوير معاناة «الإنسان الصغير» . لم يبتبق شيء تقريبا من نص جوجول ، إلا أن روح السرد الجوجولي تجلت في الجانب البلاستيكي الخارجي للعرض المسرحي . فالصناديق المختلفة ، الخزانات، والأوراق ، والإيماءات الدقيقة ، والحركات التعبيرية – كل ذلك العرض المشبع ، المرهف، «ممثل واحد» وسينوجرافي واحد ، عكس البناء المدهش للجملة الجوجولية المتوترة. إن التحليل المسرحي للنص السردي قام باشتقاق تلك النزعة المعروفة : المخرج يتتبع الأدوات الشكلية للأديب ويحاول أن يجد لها معدلا مشابها في الأدوات الشكلية للمسرح.

وهكذا ، يصبح هدف المسرح ليس كشف الأفكار العميقة المتوارية في النص بقدر توصيل تلك التغيرات الدقيقة غير الملتقطة التي تجري في عملية تلقي الإنسان الذي يقرأ ذلك النص . هنا يحاول جينوفاتش أيضا توصيل عملية التلقي الحساسة المباشرة للنص. وتلك هي المسألة التي تشغله ، وقام بتنفيذها عندما أخرج مسرحية «الضجيج والغضب» لفولكنر ، والآن أيضا أثناء عمليه في مسرحية «الأبلة» . فالجزء الأول في ثلاثيته– رواية واقعية ، بالمعنى الرياضي الإحصائي ، للقرن التاسع عشر بل وحتى من الممكن أن تكون نموذجا شرطيا لمثل تلك الرواية ، ولكن في الجزء الثاني تبدأ عملية «دراسة الأسلوب» : يكتسب مايجري على خشبة المسرح طابعا فنتازيا ، وتظهر صور لعالم ما آخر في شكل دفقات – في مونولوج إيبوليت على سبيل المثال . أما فبأي قدر يصبح النص غير عقلاني ، وبأي قدر يكون قد تم تجديده أو ترميمه ، فيشهد على ذلك تلك التحولات الغريبة في عملية التلقي ، والتي بسببها نكف عن التعرف على أفكار الأدب الكلاسيكي.

في ثلاثية جينوفاتش ، ومن الحرف الثاني بالرواية ، تأتي في البداية عملية غير واضحة لتجريد النص من فكرته أو دلالته ، بل أقرب إلى أن تكون عملية إضعاف للنص . فهو يصل إلى الذروة في مونولوج الأمير ميشكين الشهير عن مضار الكاثوليكية . والأفكار التي توصّل إليها ديستويفسكي وانص عليها بطله المحبوب تم الإساءة إليها بشكل واضح من خلال تمثيل اقتراب النوبة . والأمير ميشكين ، كما يؤديه نارامايف ، كان ببساطه ثرثارا ، وتبدو مناقشته حول الإنسان الروسي أيضا هراء وهذيانا بالضبط مثل ذكريات الجنرال إيفولجين . لقد تحولت هذا محاولة المخرج للتحرر من الدور الاستبدادي – المتسلط للمؤلف إلى عملية لا عقلنة للعرض المسرحي ، حيث يجيب المخرج فقط عن سؤال «كيف» ؟ أما عن سؤالي «لماذا؟» و«لم؟» فيجب أن يجيب المتفرج بنفسه.

هنا نرى الإخراج يهرب ، أو يبتعد عن الصيغ الجاهزة والنهائيه على الرغم من أن الإعداد المسرحي التقليدي يتطلب تحليلا دقيقا ، حتى ولو كان فنتازيا . ومن خلال معرفتي لعروض سنوات السبعينات والثمانينات ، وجدت أن الإعداد الإخراجي للسرد قد تتأسس على فكرة

العرض المسرحي سهلة القراءة . ولكن في العروض الجديدة لا يوجد هذا ولا ذاك. ففي عرض يوري لوبيموف «الجريمة والعقاب» عرفنا بدقة أن راسكولنيكوف تصرف بشكل غير جيد، في حين أننا في عرض كاما جينكاس لم نكن متيقنين من ذلك . ولنلاحظ أن الاستغراق الكامل للمخرج في أسلوب الكاتب لن يقوده إلى فقدان شخصيته ، بل على العكس سوف يعمل ذلك على تحديد الطريقة الإخراجية المتفردة . وإذا كانت تعبيرية أسلوب مؤلف العرض اعتمدت في السابق على وضوح تصوراته ومفاهيمه ، فإن بصمات المخرج الذاتية تتجلى الآن في مدى إمكانيته على التخلي عن صوته الخاص ، وإلى حد يمكنه بالضبط أن يعيد كتابة ما كتبه ديستويفسكي.

أثناء عملية قراءة السرد أو اعادة كتابته ، يسعى الإخراج لأن يبدو قدر الإمكان لايفرض نفسه في علاقته بالمتفرج. فهم لايقرأون علينا مواعظ أخلاقية ، وليسوا مضطرين لربط كل مايجرى على خشبة المسرح بفكرة ما عامة. ولذلك فالاهتمام الحر للجمهور يتوغل بحرية في أدق تفاصيل العرض ، ويركز على حقيقة الذي يراه ، وخاصة على طريقة الأداء ، إذ تعاد كتابة النص على المسرح جسديا. والدخول التفصيلي في قوانين نسيج الكلام – في نسيج كافكا أو ديستويفسكي – يجر وراءه بديهيا تأليف النوتات التفصيلية الذاتية بالنسبة للمؤدي. من هنا يمكن تفسير انجذاب المخرجين إلى الخشبة الصغيرة أو إلى تقنية المونولوجات ، اللقطة المكبرة، وعليه فإن المهام الموضوعة أمام الممثلين في مثل تلك العروض تتميز بصعوبات خاصة . المشكلة ليست في حجم النص – ككلام أو إيماءات على حد سواء ، وإنما في تغيير مفهوم « الشخصية» ذاته. وليست الأمر في أن بعض الشخصيات تقرأ ملاحظات ومونولوجات الشخصيات الأخرى أو كلمات المؤلف ، وإنما في أن كلية الشخصية المسرحية يتم خرقها مع اختفاء الحدود الفاصلة بين كينونة – وجود – البطل الحقيقة والمتخيلة.

إن منطق السلوك الذي يتأسس وفقا للعمر والوضع الاجتماعي للشخصية (لنتذكر على سبيل المثال كيف وصف جوجول بالتفصيل بطله باشماتشكين) ، لم يعد يساعد بأي شيء . البطل يهرب إلى عالم خيالاته وأوهامه ، إلى جنونه الخاص . ويتضح أن الجنون مأساة عامة – من هنا يلعب الممثلون في «العالم الروسي»[1] أنواعا مختلفة من الجنون . ويتكرر مؤثر تلقي واستيعاب القراءة : تقوم شخصيات ديستويفسكي بالتناوب بإلقاء نفس المونولوج الذي لاينتهي . كما أن قوانين أسلوب السرد التي تنقل بكل صرامة إلى المسرح تهدد الشخصية الفردية للأبطال . هنا يعزف لحن واحد متكرر ، هو صوت المؤلف أحادي النبرة . وعلى ضوء هذا الصوت غير المسموع يكون الممثل اليوم طريقته في الأداء . وإذا كان في السابق قد اتفقت هيئته المميزة وسلوكه مع الشخصية المترسخة في تقاليد الأداء مثل «الموظف المسكين» ، أو «المرأة المستسلمة للقدر» ،فإنه الآن يتبادل التأثير مع الهدف الوحيد لأسلوب السرد.ففي يوم ما أخرج ميرخولد «جوجول كله» ، ولكن فيكليستوف اليوم يلعب «جوجول كله» . والكلام نفسه ينطبق على

جيلوفانتش وممثليه الذين يلعب كل منهم صيغته الخاصة للثوية (٢) . وببساطة يمكن القول أن الجميع في العالم الروسي يلعبون دور واحد – دور المجنون ، محاولين تنويع الأعراض في تلك المشاهد المضافة : «موت الجنرال إيفولجين» ، أو « هيستيريا أنستاسيا فيليبوفنا» . وتتشابه المهام برغمهم هنا على البحث عن مزيد من الخصوصية في طريقة أدائهم . ولنتذكر المسرح الرومانسي الذي اكتشف : أن جنون الشخصية يعتبر حيثية ممتازة لممثل التلقائي المتحرر من أي تحكم . وكل ذلك العدد الضخم من الحالمين والبهاليل ، وببساطة المجانين الذين يتجولون في العروض المقتبسة أو المعدة عن أعمال سردية ماهو إلا شهادة على اهتمام المخرجين بإمكانيات جديدة تقدمها حياة المؤدين المسرحية غير المحددة بأطر كلية الشخصية ووحدتها . وهكذا ، فالمسرح في مرحلة جديدة من مراحل تطوره يعود إلى ذاكرته التاريخية ، وخاصة إلى تقاليد السلوك الميلودرامي الذي يعيش في سرد ديستويفسكي.

إن إمكانية التجريب في مجال تلقي واستيعاب المتفرج تظهر ليس فقط عند الإقبال وشغف على متابعة الممثلين ، لأن عفوية السرد وهي تقتحم خشبة المسرح قادرة على تغيير الشكل التقليدي للعرض ، إذ أنها تفتح فضاء جديدا – على سبيل المثال من خلال اعتراف إيبوليت عند جينوفانتش ، وأحلام جريجوري زامزي عند فوكين ، وفي عروض جينكاس الأخيرة .

حينما يعد المخرج كتابة الرواية ، فإنه يبحث عن وسائل لخلق ذلك الفضاء المشبع بالمجاز ، ذلك الفضاء الخالي من المنطق العادي والمألوف ، ومن ثم يسود هنا الحلم . وهناك عروض كثيرة تحاول تحقيق الانتقال إلى واقع مغاير – عالم من شيء من الوضوح الذاتي . تلك الآلية موجودة في عرض «التحول» لفوكين... حيث الستار المصنوع من التل وخشبة المسرح التي تهبط . وفي نفس الوقت يتغير أيضا منطق المسرح.

لم تعد مسرحيات الدسائس والحيل تهمنا كثيرا: فالانتظار المتوتر للحل يتم استبداله بالانغماس في الفرجة . ومثل تلك العروض تتطلب اندماجا خاصا وتركيزا شديد التوتر من المتفرج ، ومشاركته في الحدث لكونه يملك حقوق الشاهد على حد سواء.

وبشكل عام، فليس من الصعب الإجابة عن سؤال : لماذا يحتاج المسرح للسرد؟ إن خشبة المسرح «بحاجة إلى الهواء» على حد تعبير بورفيري بيتروفيتش . والتعامل مع السرد دون وساطة الإعداد التقليدي يسمح بإقامة نوع من الصدام بين عالم السرد وعالم المسرح مباشرة ، ولكن محاولة ترجمة الأدب إلى لغة الفضاء (الفراغ) والإيماء (الحركة) تسمح بالبحث عن وسائل جديدة لتعبير الممثل عن نفسه ، ووسائل جديدة أيضا لتلقّي المتفرج ، وتفتح فضاء حرا للبحث والتمثيل .

السؤال الآخر الأصعب : لماذا يجري التعامل مع السرد؟ والإجابة المحتملة : لأن فن الإخراج يتطور ، وتتعمق وظيفته عبر التطلع الدائم إلى الفنون الأخرى . وقد حاز فنانو مسرح «مايننجن» على شهرتهم بسبب تكويناتهم الفنية المسرحية التي أفرزت أونسخت تكوينات فنية تشكيلية (تقنية اللوحات الحية تناقش منذ نهاية القرن

الثامن عشر من حيث ارتباطها بمتطلبات وحدة العرض المسرحي وكليته) ولقد حاول مخرجو بداية القرن رصد العناصر الأولى المؤسسة للمسرح : وجده كريج في الرقص ، أدبيا في الموسيقى ، وكانت العشرينات من قرننا هذا هي مرحلة «سينمة» العرض المسرحي، أي جعل العرض المسرحي سينمائيا.

ومن المعقول الافتراض أنه اليوم في الموسيقى والفن التشكيلي ، وفي ظل ضياع العلاقة بين الشعر والحقيقة ، وهي تلك العلاقة التي كان من الممكن أن تسمح لهما بأن يصبحا مثالا للخيال المسرحي فإن الفن المسرحي يجد لنفسه أمثلة أخرى. وإذا لاحظنا التقسيم المتبع لدينا – السرد كمصدر للموضوع والسرد كمصدر للسرد ، يمكن القول أن مسرح النمط الأول يحاول تقليد المسلسلات التليفزيونية ، هنا يسمح حجم الرواية بالسرد بدون عجلة ، كما كان ذلك، . وأسلوب الأوبرا الصابونية يوفر للمتفرج إمكانية مشاهدة القصة على حلقات أو الوصول إلى المشاهد المحببة . وفي المسرح ، فالمتفرج وحيد ومستقل – كما في البيت تماما أمام شاشة التليفزيون.

أما النمط الثاني من المسرح فهو يماهي الرسالة المسرحية بالأدبية ، حيث يكتسب المخرج وضعيه الكاتب ، تلك الوضعية السامية بما فيه الكافية ، حتى في وقتنا الحاضر، في الثقافة الروسية المهم هنا أن هذا «الكاتب» على استعداد للاختفاء والتلاشي في نصه ، ولاحاجة له بدور الرسالة ففي الأدب – المثال الأعلى للمسرح – يتم اليوم تقدير العلاقة الضيقة ، أو النخبويه – أي التفرد الشخصي لعملية القراءة . والمتفرج له مطلق الحرية في فهمه : هو حر في فهم العرض كما يشاء ، وكل يرى «أبلهه» الخاص به .

وهكذا فالمسرح – الرسالة – يقوض مفهوم «الجمهور» ، ومن الممكن أيضا قول الشيء ذاته عن المسلسلات التليفزيونية. وعلى أية حال ، سواء يقف المتفرج مواقف المرقب عند بعد أو يضطر إلى الانغماس التام فيما يجري على خشبة المسرح ، فهو يفقد الإحساس بأنه جزء من الجمهور . لأنه عندما يقوم المسرح بتقليد الرسالة الأدبية والمسلسلات التليفزيونية ، فهو يشجع بذلك القراءات الفردية التي نادرا ماتتحول إلى تطهير جماعي أو تؤدي وظيفة هروبية تغييبية نظرا لأنها تركز على أن مايجري على خشبة المسرح ينتمي كليا إلى عالم الخيال – عالم الأحلام الغريبة ، عالم الهذيان الغريب – ولا علاقة له بما يجري خارج جدران المسرح. إن المخرجين المرمسين يحافظون على الولاء لنبرة المؤلف ، أو قصة المؤلف ، ومن ثم يعيدون بناء الثروة الثقافية القومية . والمسرح ، عن طريق الإخلاص والحقيقة ، يعمل على خدمة الزمن الحاضر بالقيام بالمتطلبات الفكرية لعصره – عصر التجديد.■

هوامش

١ – في ثلاثية «الأبلة» لسيرجي جينوفاتش – المترجم.

٢ – المقصود هنا التربة المرضية للأمير ميشكين في ثلاثية ، الأبلة، – المترجم

الإنذار الداخلي

قصة : فيكتور بليفين*

ترجمة : أشرف الصبّاغ

النزعة الترددية – قال نيكسيم سكوليبوفسكي متوجها إلى بضع نساء متقدمات في السن ، يبدو من مظهرهن أنهن عاملات بفابريكة ، نذير العاصفة ، من دون أن يعرف لماذا حضروا أصلا إلى مثل هذا المعرض الطليعي – هذا الاتجاه الفني نشأ من جراء أننا نعيش في عالم مهتز ، ونحن أنفسنا عبارة عن مجموع أو تجلي لعملية الذبذبة .

صمتت النساء في فزع . عدّل نيكسيم من وضع نظارته ذات العوينات الصغيرة المعتمة ، ورابع حذبله – ولكن التجلي البسيط لهذه النظرية في النشاط الفني البشري لم يؤد بعد إلى ظهور أعمال الفن الترددي وانتشارها ، والرصد الدقيق للفكرة سوف يحيلنا حتما إلى الفقاعات المنطلقة من النزعة الذهنية . ومن ناحية أخرى ، فإمكانية التفسير الترددي لأي عمل فني تؤكد أن حدود النزعة الترددية قد تم تجريفها ، وأصبحت وكأنها غير موجودة . لذا فمهمة الفنان – الترددي – هي الموازنة بين سيسيلا الذهنية وخاربيدا* مابعد الحقيقة النظرية .

اقتربت النساء بخطوات ضئيلة من بعضهن البعض ، وبدا أنهن قد أصبحن أقل عددا مما هن عليه في الواقع . سحب نيكسيم فرجارا صغيرا موشى بطبور فضية من جيبه وفتحه قليلا وأخذ ينظر من خلال الشق الصغير إلى ضوء لمبة لموت الوردي المعتم .

– الحيود – قال نيكسيم مفسرا للنساء وهو يعيد الفرجار – أحد الظواهر الموجودة في أساس النزعة الترددية . فالضوء والظل والفرجار عبارة عن ذبذبات ولكنها تنتهي إلى مجالات ترددية مختلفة الحيود – أي عملية انعطاف الضوء أمام العوائق – من وجهة نظر النزعة الترددية الخالصة يتساوى تماما مع ظاهرة التداخل التي يسمونها أحيانا بركوب الذبذبات فوق بعضها البعض . ولقد سحقت النزعة الترددية جميع الأفكار الجامدة لما يسمى بعلم الفيزياء ، تلك الأفكار التي لايمكن ان تتشكل على أساسها إلا مجرد ذبذبات أحادية التردد . فالإنسان ، على سبيل المثال – هو حاصل جمع أبطأ وأغلظ الذبذبات التي يقوم بها الجسم المادي (مرر نيكسيم إصبعه المصبوغ باللون الأحمر على بطنه) ، وأسمى وأسرع المكونات وهي ماكانوا يطلقون عليه في السابق مايسمى بالروح . وبالتالي ، فأرفع أشكال الترددات التي

توصل إليها الناس هي ، بالضبط ، أفكار النزعة الترددية . ولذا ، فليس من المدهش أن تكون هذه النزعة كاتجاه للفكر الإنساني ، قد ظهرت الآن على وجه التحديد ، وأصبحت في متناول عدد قليل من البشر .

بدت النساء . اللاتي لم يكن هكذا طويلات القامة ، الآن أقصر بكثير وقد تغضنت شفاههن بمرارة ما .

– ولكن ماهي مهام الفن الترددي ؟ وماهو المبدأ الفني الذي يجب أن يكون عنصراً مؤسسا له ؟ سأوضح : كون الإنسان – نتاج لعملية تراكمات وتضافرات اهتزازات أشد الترددات اختلافا وتباينا ، أمر غير ملحوظ ، وذلك بالذات بسبب كون طيف هذه الذبذبات في غاية الاتساع ولكن إذا أخذنا طرفي اهتزاز رفيعين مرتبطين بمجالي تردد مختلفين وركبناهما فوق بعضهما البعض، فسوف نحصل على – كما في حالة الفرجار – على نتيجة مذهلة تماما . فالسطح المستوي للضوء بين ضلعي الفرجار المتلاصقين تقريبا يبدو أكثر اتساعا ورحابة مما هو عليه بالفعل . بيد أن هذه ظاهرة فيزيائية . ولكن وظيفة النزعة الترددية هي البحث عن مثل تلك الظواهر والتأثيرات الجمالية والسحرية عن طريق التركيب التجريبي لذبذبات الترددات المختلفة بعضها فوق بعض .

بدت النساء اللاتي ، كن بين الحين والآخر ينظرن إلى باب الخروج ، وكأنهن قد استسلمن لأمر ما . ولم يعد بإمكانهن الآن تحويل نظراتهن عن قضيب الإشارة الزجاجي الذي دق به نيكسيم على قدمه .

– ومثال النتاج الفني للفن الترددي – أمامكم !

استدار نيكسيم في عنف بعد أن نَحّى بسيف ثقيل علبة كرتونية بدوائر بنفسجية على أطرافها أشار بالقضيب الزجاجي نحو قامة بشعة ، تشبه القامة البشرية ، تم تجميعها من مواد عرضية كثيرة وربطت بأسلاك رفيعة – كانت جميع الأسلاك المتشابكة والمضفورة تنتهي إلى الرأس حيث ظهر بين الكرات الزجاجية الغامضة محرك كهربائي صغير واسطوانة منشار رفيعة .

– هذا نموذج ترددي ذو حياة واحدة بجهاز تدمير عن بعد ، وجهاز إنذار داخلي في حالة الموت . هنا ، وطبقا لمبادىء النزعة الترددية ، تم توصيل الطرف الرفيع للاهتزازات منخفضة التردد للجانب المطلق – أي الهيكل المعدني – بطرف اهتزازات التردد المتعلق بالعالم المثالي ، أي نهاية الوجود الموجهة باللاسلكي . ونهاية الوجود في حد ذاتها عبارة عن مجال ترددات واسع جدا للاهتزازات الفكرية، ومن أجل تضييق نهاية الوجود إلى خط رفيع بقدر عرض خط التردد الذي يتكون منه الهيكل ، تم تقليصها إلى أبعاد وقياسات يمكن توجيهها بالإشارات اللاسلكية . وإذا أمعنتن التفكير في ذلك فسوف تدركن مدى عمق الرموز المستخدمة . وإضافة إلى جهاز التدمير اللاسلكي عن بعد ، تم تزويد النموذج بجهاز إنذار داخلي يحذره قبل الموت - أي بجرس يبدأ العمل في وقت واحد مع بداية عمل المنشار الكهربائي . وبالطبع ، فالإنذار بالانهيار والموت المقترب لكل من لايملك القدرة

على الإدراك – أي للنموذج التردّدي – هو مصدر التأثير الجمالي الأخلاقي هنا.

كانت النساء قد اختفين تقريبا ، ولم يعد يدل على وجودهن سوى صوت أغنية هادئة تنبعث من جهاز راديو . صلصل نيكسيم بحثالة ، الذي يشبه المزالج ، على الأرضية القيشاني ، اقترب من أحد الصناديق البنفسجية المركونة إلى جوار الحائط ، أخرج منه صندوقا أخضر صغيرا بيضاوي مصنوع من شوكة ، وضغط على زر.

تصاعد صوت طنين من رأس النموذج – دارت أسطوانة المنشار وأخذت الأسلاك تتقطع واحدا تلو الآخر ، وفي نفس الوقت تقريبا رن جرس بصوت رفيع شاك ذكّر الجميع بصوت الشبه المنسي تحت الرمال والذى راح يدق برضاء في موعده رغم أن صاحبه غير موجود ، وليس معروفا هل هو حي يرزق أم لا بينما أصبح مستمعوه الوحيدون غير المبالين – مجرد أسود نحلية ضئيلة وأتباع صغار بلون أسود داكن .

راحت الأسلاك تتقطع أكثر فأكثر تحت أسنان الأسطوانة المصنوعة من الصلب ، وأخذت أطراف النموذج المرتجفة تضعف وتتهاوى ، وها هي الريشة اليسرى تسقط ، ومن ورائها الأذن التي تشبه كف اليد، ثم سقط من حقيبة القلب كيس مليء بالأعشاب اليابسة جاذبا معه الأمعاء المصنوعة من سلاسل طويلة ، وتدحرجت على الأرض رئتاه المصنوعتان من الشمام المتعفن .

وفي النهاية تهاوى الهيكل الثقيل مصدرا فرقعة وضجيجا شديدين . وسكت أيضا المحرك المثبت على عمود يدور عليه مغزل من السلك السميك.

– هس! – قال نيكسيم وهو ينحني نحو الأرض ليرى وجوه مستمعاته – الإنذار الداخلي حذَّر من الموت المقبل ، ولكن هل استطاع النموذج أن يسمع الرنين ؟ وإذا كان قد استطاع ، فهل فهم معناه؟ النزعة الترددية تدعو إلى التفكير في هذه القضية .

تحرّك شيء ما بنعومة وأخذ يصأصأ. استل نيكسيم من جيبه مكنسة من شجرو السرو ، ولملم كل ما تبقي واضعا إياه على مغرفة فضية صغيرة ، بعد ذلك نهض واقترب من الطاولة ، تناول مظروفا فارغا مهملا من بين الأوراق والكتيبات المتناثرة ووضع فيه ماكان على المغرفة . ألقى بالمظروف في الصندوق ، ثم عقد يديه على صدره وتنهد . لم يكن هناك اليوم ولو زائر واحد ممتع . إضافة إلى ذلك، فمنذ الصباح الباكر – وإذا شئنا الدقة ، منذ التاسعة وخمسة عشر دقيقة – وضرس العقل المخروم يؤلمه بفظاعة مما كان سببا في جعل رأسه يطن الآن بشكل كريه ، وفي استحالة مواصلة التفكير في النزعة الترددية.■

هوامش :

● فيكتور بليفين : من مواليد موسكو عام ١٩٦٢ م، أنهى معهد موسكو للطاقة ، ودرس بمعهد أدب أثناء مواصلته الدراسة بالدكتوراه في تخصصه ، عمل مهندسا وصحفيا. بدأ الكتابة عام ١٩٨٧م . صدرت له خمس كتب بين الرواية والمجموعة القصصية ، منها : «المصباح الأزرق» و«أمون رع» و«شابايف والفراغ» و«السهم الأصفر» .

● سيسيلا وهاريبدا : وحشان في الميثولوجيا اليونانية القديمة .

شمعة الغائب

شعر : يلينا شفارتز

ترجمة : أشرف الصبّاغ

أعشق اللهب،
أُقبِّله ،
أمد يدي إليه ،
أغسل به وجهي،
ما دامت تعيش فيه
أرواح ناعمة،
وقوى رقيقة كما في البرعم
هالة النور من حوله ،
هي بيتها،
عالمها ومتعتها،
أما الأشياء الأخرى فهي قاسية عليها.

أحرقتْ خصلة من شعري،
لفحت رموشي،
بدا لي - أنك تخفق هناك ..
في اللهب ،
لعلك تريد أن تهمس لي
بكلمة عبر النور.

اللهب يخفق،
لكن العتمة بداخلي.■

ورود فوق الثلج

شعر : إيفان نيكوليوشكين

ترجمة : أشرف الصبّاغ

ثلاث وردات قرمزية:
فوق الثلج الأول،
على حافة الرصيف.
ألقي بها دون أن يتوقّف ...
دون ، حتى ، أن يبطئ.

ثلاث شرارات من لهب الليل :
الصباح أشد بياضا من الحليب ..
الصقيع يحتمي بالمدينة ..
الثلج لم يحترق بعد على الرصيف،
بنار الورود القرمزية الثلاث.

ربما انهارت الأحلام،
ربما انهارت الجسور،
بلهب حريق كوني...
ولكن هذه الورد القرمزية .. الثلاث
التي تحمل في ثناياها السعادة..
ماذنبها؟! ■

أنقوطة الحياة

عبدالله السالم*

إنَّ الحياةَ كلّها نقطْ!
تنثرها حوادثُ الأيام...
كانتثار هذه النقط ...
....
فنقطة البدايةْ :
وريقةٌ في أولِ الروايةْ
بها ولجتُ الكونَ من بوابة القدوم
ماعرفت إلا الحضن والثدي فقط!
....
وازدادتِ النقطْ!
فنقطة انطلاقة الحياةْ :
بها انعتقتُ كالوحوشِ في الفلاةْ
أسابقُ الرياحَ حافياً
وأقطفُ النجوم
وأسكبُ المطرْ
فتستطيعُ أنْ تعدها انشطارة النواةْ
....
وازدادتِ النقطْ!
فنقطةُ التحوّلِ الأليمةْ
بها تدفّقت من النوافذِ المسيّجةْ
والأطرِ المرسّمةْ
والفطرِ السليمةْ
....
بها تسلقتُ من الهوى على الهوى إلى الهوى
هوى .... هوى .... هوى ...
وهوتْ أركانه
واغرورقتْ شطآنه
......
بها كتمتُ الضوءَ في زجاجةٍ
حتى تملت بالسوادْ
في خنادقِ غارقةٍ مهجورةٍ
موحشةِ الأبعادْ
......
بها اغتبقتُ السكرَ المالحَ بازدراءْ
فسكرٍ في لحظة اشتهاءِ
ملءَ أبدِ الآباد.
....
بها نصبتُ خيمةً للبؤسِ مابها إلا ي
جيرانها العراء والرياح والطيور
سقفها تجهّمُ السماءِ
ولايدل بابها سوايْ
وعدمِ السرورْ!
(نصبتها) ، ومادريتُ أنني لهوةٍ (مجرورْ)

(*) شاعر قطري

تقودني رجلاي!!
(فتحتها) لسحب الرغائب الملونةْ
ومادريت أنني (مكسورٌ)
وأنني تبت يداي!!!

.....

بها اقتلعتُ كمْ من زهرةٍ بريئةٍ
جرحت كم من عفةٍ غافلةٍ
بوكزةٍ دنيئةٍ
حبست كل صرخةٍ
تصيح بالنقاءْ

....

بها تدحرجتُ من الأعلى إلى الأسفلِ
أرتقي سلالم الخطيئةْ!

......

بها – أجارك الله من الـ بها – معاركٌ من
الصراع
وارتطام القاع
منتهى النزاع
بين الريح والشراعْ
أوووووه.... أصابني الآنَ صداعْ!
فهذه النقطة أوجع النقطْ!
ليستْ بنقطةٍ وإنما كرةْ
محيطها عمرٍ ونصف قطرها الضياعْ
ونصفه الآخرمن رجاء!!
أقول: إني قدْ شربت الكأسَ عابثا
ثم ترنحت على أرجوحة الغواية
ثم سقطت
وسقطْ!

....

وازدادت النقطْ!

فنقطة التَّماس:
بها أقمتُ حفلة ازدواج
بين جامحِ الخيالْ
ومحجم الحواس

....

بها أطلتُ وقفتي محدقاً
مكذباً مصدقاً
مكذباً مصدقاً
اقيس مابين المدى القصيرِ والمراحلِ الطويلةْ
لعلني أدسُّ في قباحة الإطارِ
لوحةً جميلةْ!!!
بها اعتزلت الناسَ والشارعِ والأضواءْ
صاحبت فيها الذات صامتاً
في رحلة استرخاء
لامساس لا مساسْ!!

....

وازدادت النقطْ!
فنقطة التفتيشْ:
تخلقتْ في داخلي
كأنما من العدم.
فبدأتْ تعاتب الخطى
على مزالق القدمْ
فجدْ في قاموسِ ما أحسهْ
مفردة «الندم».
في نقطة التفتيش،
بأن الفرقَ بين الناسِ والنعمْ
والأصلِ هل نعيش كي نأكل
أم نأكل كي نعيش!!؟

......

وازدادت النقطْ!

فنقطة التفاعلِ العميقْ:
يثور كالبركانِ في دمي
لم يحدهِ المضيقْ!
قررتُ أن ، ألتمسَ الطريقْ،
إنما كانت تعوزني «معالم على الطريقْ».

....

بها تسربَ السنا
من أبعدِ الآفاقِ
واكتستْ ملامحي ببهجةِ الإشراقِ
والطريق حثني
لأعبر النقطة خفيةً
كـ آبق منفلتٍ من ربقة استرقاقْ

.....

بها سلمتْ جرتي القديمةْ
وماءها الآسن دائماً
ووجهها القديمْ
حتى ألفتُ الصبحَ والطيورَ والوضوءْ
والشيخ إبراهيمْ
وبعدَ أنْ روضتُ ثائري...
هربتُ من منحنياتِ التيهِ والدوائرِ المنغلقةْ
للطريقِ المستقيمْ!
ولا أزال هارباً

أركضُ بينَ الخوفِ والرجاء
مرةً أعدو ومرة أمشي
ومرة أقيمْ

....

ترددَ العاجزِ أو ترددَ المرتابِ!!
تعتريه شهوة الإغراء
بينما يوقظه الوعيدُ بالحسابْ
إني أقرّ أنني مقصر
وأنني أخرجُ عادةً على النصوصِ
أنني متئام
أقرّ أني خائفٌ
أن أعملَ الخيرَ على الدوام
حتى أنه
لايبقى دونَ مقصدي إلا ذراعْ
يسبقُ الكتابْ.

....

وهكذا ، وهكذا الحياة دائما...
تنثرها الأيام
كانتثارِ هذه النقطْ......
حتى تكونَ نقطةُ النهايةْ
توضع في خاتمة الروايةْ
فتختم النقطْ ■

مُنَمْنَمات

د . نزار بريك هنيدي*

الصوت

عندما يتغرّبُ الصوتُ
ضيقاً
بين أضلاعِ المدى
فالذي يبقى
من الأوهامِ
كي ترعاه قطعانُ الصدى...؟

السنديانة

تريح أغنيتي،
تغني للضباب
بسنديانة
تؤرّخُ عهدَ الهوى
لكنّه
زمن الرحيل
إلى السراب..!

شرارة

يشوّشني ديمة
زرعت على نافذةِ القلبِ السدارةْ
لا ترقُ صوتك
إلى أحضانِ ليلي
جسدي وامٍ
وتكفيه
شرارهْ....!

الزرقة

لايحبُ البحرَ
أمضى عمره
في الطرقاتِ اليابسةْ
عندما هاجَ به الشوق
إلى زرقةِ عينيها
تمنّى
لو تزول اليابسةْ..!
صورة
ضيعتْ صورتها
حين أعتراها الحبْ
قرب المنحدرِ
عندما عادتْ لكي تبحث عنها
فاجأتها
بين أحضانِ القمرْ..!

الموج

لايجيد العوم في اليمّ
ولكنْ

* شاعر سوري.

حينما ألقوهُ فيه
كانَ في عينيهِ أشجارٌ
وبيتٌ
ووجوهٌ لمْ تزلْ ترنو إليهِ
تملأ الموجَ
بما فاضتْ به العينانِ
من حبٍ
فأحني رأسَهُ
بين يديهِ..!

الروح

بحبالٍ من مسدْ
ربطوا مركبةَ الروح
وجرّوها
بعيداً
عن تباريحِ الجسدْ..!

صعود

قالت السنبلهْ
كانَ يمكنُ أن تحني الرأس
حتى يمرَّ العواصف
والرملُ قالْ
لماذا تجرأتَ أن تتحدّى السيول
وقال الجدارْ
أما كان يمكنُ أن تتدثرَّ بالصمت..؟
لكنني
لمْ أجبْهمْ
وتابعتُ وحدي الصعود
إلى الجلجلهْ..!

عش

لمْ يتعبْها الجسدُ المجبولْ
على الترحال الدائم
في الأفقِ المفتوح
لكنْ
لابدَّ أخيراً
منْ عشٍّ
للروح..!

هلاك

زارني - ذاتَ وجدٍ - ملَكٌ
قال لي
كلُّ منْ سارَ مرتدياً
جبةَ الشكْ
فهو حبيبي
ومنْ نام
فوق بساطِ اليقين
هلكْ...!

الشرنقه

في الدروبِ الضيقَهْ
قادَ نجمُ العمر
كي ينسلَ أحلامَ صباهْ
من خيوطِ الشرنقهْ..!

النهر

وصلَ النهرُ إلى بستاننا
خالي الوفاضْ
سقطتْ تفاحةٌ فيه
ففاضْ..!

تحولات

شعر / محمود عبدالصمد زكريا*

أتلك مدينة ينتابها البحرُ؟
كؤوس لترعت باليودِ في دمها
تحاوله... يحاولها
بحرص موج غضبته
ويطلق طائراً للريح يربكها
ويبدع لؤلؤاً...
ماءً، وأسماءً
وطقساً باعثاً للطهر
وامرأةً مجنحةً
يراود نجمة تمشي على مهلٍ
توزع نصف بسمتها
ويسرق نصفها الآخر..
نشرب من عصارةِ فكرهِ الأسماكُ
والأفلاك..
تلك حديقة هجرت منابعها
مرابط خيله الملكي تتبعها إلى البحرِ
وثمة بعض أشياءٍ لها
من كوة الماضي تلألأ
برتقال يانع
قش .. وقتاس .. ومبكى
جبل جليل.. ناقةٌ...

كرْمٌ... نخيلٌ عارفٌ...
وقت تعلق... ربما..
باوقتها شربت عصارته الشعوب
تلاقحت فيه الأممْ
....
هو خارجٌ من بيضة الهم الثقيل
ومنجزٌ للكدح..
معروف بسحنته العتيقة
ربّما يلهو
وربّ محاربٍ يزهو
يجاهد سطوة الحيتان
يمضي بين تماسيحين
من ماءٍ إلى ماءٍ
يطير على أريكته
ويقرأ تحت لوح الليل
مزموراً لو حشته
ومشدوداً إلى بحرين
يحمل سلة البيض
يقول العارف المجهول:
لاتثق بكل البيض في سلّة
ولاتقل بلاد الله من علّة
سيرزق آخر البلدان بالزورق

(*) شاعر مصري

تلعق ظهره الأملاحُ
للغواص أن يحيا على اسفنجة الحلم
وللصياد أن يحيا صراع الشط والأسماك
قال : حبيبتي بلد
تلطف جوّها الأعرافُ
لي وجع يترقوني
ولي شهي وإصرارِه
وأحجية ومزمار لناسِ النهر
كل مكابدٍ بطل إذا لم يعرف السرطانُ نخوته
وللبسطاء حق الأكل فوق موائدِ الرحمن

....

لماذا يستطيل القلب فوق جزيرة العرب؟
ويفتح ضلفتيه على صراعٍ طالعٍ .. وهواءْ
أنا وجع سيفضحه
فضيحة بحره العريان
يلغي حكمة البركةْ
ويلغي كلّ ماجاءت به الحركةْ
ويحصد كل خير البر في شبكةْ
أنا سمكة
وذا سمكة
وذي سمكة

لنا الأفكارُ .. مربكةٌ .. ومرتبكةْ
وقد تتلاقح اللهجات حتى تسقط اللهجة
ويبقى الحرف محفوظاً
بعليته السماوية
يراود كل صيادٍ ، يواري الخوفُ بشكته
فتخرج من سدولِ الحزنِ يافعةٌ حبيبته
وحين يفكر الصياد في حقلٍ جماعيْ
ستعلن لحية التاريخ فلسفةً بطولية
يثور البحر ثورته
ويعلو النيل ، والتاريخ يلقله
يجاهد سطوة الحيتانِ
يمضي بين تمساحين
من ماءٍ إلى ماءٍ
فيفرح سيد الوجهين ، والثقلين
يرمي فوقه شبكة
أنا سمكة
وذا سمكة
وذي سمكة
وبين حبائل التاريخ تعرفنا
لنا الأفكار مربكة
ومرتبكةْ ■

حِدَادٌ

ف . س . نايبول

ترجمة : سيد عبدالخالق

ارتقيتُ الدَرج الخلفيّ للبيت ، المؤدي إلى الشرفة الكبيرة ، المتشحة بالبياض تحت شمس مابعد الظهيرة ... في كل مرة ، لا أستطيع أن أحمل نفسي على دخول هذا البيت من بابه ، أو استخدام سلالمه الأمامية . كفا الأقارب الفقراء الذين تعلموا من قديم كيف يسرفون في احترامهم للبيت والعائلة .

على يمين الشرفة ، مطبخ البيت . كان مُبلّطاً ومزوّداً بأدوات وأشياء حديثة . وكانت الخادمة الهندية الصغيرة ، ذات الوجه المستدير كختم البريد والنهدين الكبيرين المترهلين ، تقف هنالك ، تغسل الأطباق ، في رداءٍ قرمزيّ متسخ.

لما رأتني قالت ، أهلاً روميش، علي مقطعين ، هلّلتْ نبرتها في البداية ، ثم انتهت إلي نغمةٍ مخفقة تلائمني أكثر . قلت : «أهلاً . هل هي موجودة؟» وأنا أشير بإبهامي نحو قاعة الضيوف التي تواجهني مباشرة . قالت : «نعم» وأضافت «كانت تبكي طيلة اليوم. لقد كان طفلاً عزيزاً عليها» ولاحظت أن البنت تحاول أن تكيّف نفسها مع لغة أهل البيت .. «هل يمكنني أن أدخل الآن؟» همستُ ، نعم»وكانت تجفف يديها في عباءتها وهي تسبقني نحو القاعة المغلقة بدا لي رداؤها وكأنما تجمعت فيه كل شوائب المطبخ النظيف ، اللامع . مشتْ على أطراف أصابعها حتى الباب فتحته مقدار بوصةٍ أو بوصتين ، ثم أطلّتْ وراءه في حرصٍ زائد ، وقالت بصوت مسموع : «وصلِ روميش يامس شيلا» وتناهتْ إلى أذني تنهيدة عالية من وراء الباب . فتحتْ لي الخادمة ، ثم أغلقتْ الباب خلفي . في كل الأجناب . أُسدلتْ الستائر الثقيلة ، وضجت الغرفة تحت إظلام شفيف ، وحرارةٍ مشوبة برائحة النشادر والزيت بالكاد يمسُ أركانها ضوء طفيف يتسلّل عبر فتحات التهوية . كان كافياً ، مع الوقت ، لتمييز مس شيلا ، وهي نصف جالسة ونصف مضّجعة فوق أريكة داكنة ، ترتدي رداءً منزلياً فضفاضاً . خطوت فوق أرضيَة الغرفة المصقولة بقدر ما أستطيع من خفة وهدوء . ورفعت عيني عن مس شيلا . ثبتها لوهلة على المائدة الصغيرة التي تقف الى جوار الأريكة . لم أعرف كيف أبدأ . كانت شيلا هي التي كسرت الصمت . نظرتْ إليّ طويلاً ، من أعلاي إلى أسفلي تحت الضوء الشحيح وقالت «لقد كبرت ياروميش» وابتسمتْ والدموع في عينيها ، كيف حالك وحال أمك؟» ولم تكن شيلا

تحب أمي . قلتُ «بخير . كلهم . وأنت؟». تكلفتْ ابتسامةً مجهدةً ، حيّة لم أزل، وأشارت إلى مقعد قريب ، اسحب مقعداً واجلس ، ثم توقفتْ فجأة ، بل لا . لاتجلس . دعني أتملاك جيداً . أوشكت أن تصبح فتىً نضيراً ياروميش» سحبتُ المقعد وجلست ، وقد باعدت مابين رجليّ في البداية . ولكني أدركت على الفور فجاجة جلستي ، فضممت ركبتي وأرخيت يدي فوقهما . ولمّا رفعت وجهي ناحية شيلا رأيتها تبتسم لي.

لحظات وبكت . مدّت يدها نحو منديلها المنثني فوق المائدة ، فنهضت وتحيرت فيما إذا كانت تريد شراباً مالحاً أو مسكّراً . حركت رأسها وقالت وهي تهتز من النهنهة والدموع تزغرغ صوتها ، أجلس، فجلست صامتاً، دون أن أدري ماالذي ينبغي عليّ فعله . جففت دموعها ، ثم سحبت منديلاً أكبر من جيب ردائها وتمخطت . قالت بعدها ، لابد أن تعذرني على ماوصلتْ إليه حالتي، وكنت أريد أن أقول بوضوح وفي هدوء الكبار ، لابأس، إلا أن الكلمات القليلة خانتني ، اندلقت من فمي فخرجت كالمغمغة السريعة غير المفهومة.

– أنت لاتعرف ابني يادوميش؟

– رأيته مرة

كنت أكذب . لوهلتي ندمت . ماذا لو أنها سألتني أين أو متى رأيته ؟ بل أن الأكثر من ذلك هو أنني لم أكن أعرف أن طفلها هذا كان ولداً حتى مات وانتشر الخبر . لكنها لن تختبر صدقي على كل حال.

– عندي بعض صور له .

ونادت بصوت نحيل متوتر : «سومينترا» . فتحتْ الخادمة الباب :

– تريدين شيئاً يامس شيلا؟

– نعم ياسومين (ولاحظتُ أنها اختصرت اسم الفتاة على نحو غير مألوف) . أريد صور ريفي.

وماكادت تنطق باسمه حتى انفجرت في البكاء مرة أخرى. انصرفتْ الخادمة ، وانشغلت أنا بتأمل الجدران ، تحت الضوء الكابي ، استطعت أن أتبينْ مطبوع ، أمراء البرج، ومطبوعاً آخر لنهر صغير ، تتهادى مياهه الزرقاء الجميلة في بطء ، وتصطف على ضفتيه الزهور . كنت أنظر إلى الجدران لا لشيء ، إلا كي أتحاشى النظر إليها . غير أنها كانت ترقبني في اهتمام . وتتابع نظرتي حتى استقرت على «أمراء البرج» .

– أتعرف قصتهم؟

– نعم

– انظر .. إنهم موشكون على الموت .. تعرف ، منذ يومين فقط أدركت أنني لم أكن أفهم هذه الصورة . الأولاد ، أنظر . يبدون تعساء . والكلب، انظر إليه . يستغرب كل شيء . كما لو أنه يريد أن يتحرر من اطار الصورة!!

– صورة محزنة.

ولاح لي أنه لم يعد لائقاً أن أظل على صمتي . فقلت فجأة «لست مضطرةً للحديث ، لو أنك لاتريدين» . وعادت سومينترا تحمل ألبوم صور أنيقاً بغلاف جلدي وكان ريفي يتكرر في كل الصور . منذ أيامه الأولى وحتى شهره الأخير قبيل الوفاة لقطات له وهو في لباس البحر ، يعبث بالرمال فوق الساحل الشرقي، وأخرى وهو يتنكر في ملابس «الكرنفال» الخاصة ، وحفلات الشاي» .. وهو فوق دراجته ذات

العجلات الثلاث، وداخل سيارات بخارية، بعضها حقيقي وبعضها من لعب .. ثم وهو يتوسط مجموعة من أناس لا أعرفهم . كنت أقلب الصفحات في تراخ واضح ، ومن آن الى آخر ، تميل شيلا نحوى كي تعلق على صورة ، وأهز رأسي دون أن أرفع عيني لها . «هنا.... ريفي في منزل ذلك الطبيب الأمريكي. كان طفلاً عبقرياً وجميلاً . أليس كذلك؟ وانظر هذه : كان دائم النظر للكاميرا ، وكان يعرف ماتفعله. كان غاية في العذوبة».

استنفدنا كل الصور آخر الأمر . تكاثف صمت شيلا ونحن نقترب من النهاية . أعرف أنها شاهدت هذا الألبوم عشرات المرات طيلة اليومين السابقين.

وفاجأتني شيلا : « لابد أنك جائع ؟» وكأنما أنقذتني . هززت رأسي في تردد . – سوميتترا ستعدّ لك شيئاً على الفور.

أعدّتْ سوميتترا الطعام فعلاً ، وأكلتُ في المطبخ . كان طعامهم رائعاً على الدوام وكنت أتأهب لملاقاة دموع الوداع في عيني شيلا ، لما وصل «الدكتور» ، زوج شيلا كنا نناديه بالدكتور ، وكان طويلاً وله وجه أبيض رقيق . ولكنه يبدو الآن مرهقاً وشاحباً

– أهلاً يادكتور.

– كيف حالها اليوم؟

– ليست سعيدة.

– ستكون على مايرام في غضون أيام . إنها آثار الصدمة كما تعرف . ثم أنها فتاة رقيقة بطبعها .

– أتمنى أن تشفى منها في أقرب وقت.

ابتسم وربّت فوق كتفي . ثم سحب الستائر كي يحجب حرارة الشمس عن الشرفة.

– أنت تعرف ابني ريفي؟

ترددت هذه المرة قبل أن أقول :– إلى حد ما

– كان طفلاً ممتازاً ، وكنا نريد ، أو بالأحرى كنت أريد أن أشركه في «مسابقة كاو أند جيت بيبي» لكن شيلا لم ترحب بالفكرة..

لم أجد ماأقوله.

– وعندما كان في الرابعة ، كان يستطيع الغناء هل تصدق؟ كل أنواع الأغاني بالإنجليزية والهندية ، لابد أنك تعرف تلك الأغنية التي تقول « سألتقيك هناك» أو مات برأسي.

– اعتاد أن يغنيها كثيراً. لا أعرف كيف ، أو أين تعلّم كلماتها . ولكنه تعلّمها . أنا نفسي ، حتى الآن ، أعرف نصف كلماتها . ثم إنه كان ينطقها بسرعة مدهشة . تعرف ماهي آخر كلماته ؟ قال لي ، سألتقيك هناك» ... في تلك الأماكن القديمة الحميمة» وعندما علمتْ شيلا بخبر موته ، نظرتْ إليّ وصرختْ «سألتقيك هناك».

لم أكن أنظر نحوه.

– إنها مسألة غريبة . تدعوك للتفكير . أليس كذلك؟ تدفعك إلى التفكير في الحياة ، في الحياة والموت . ولكن .. ها أنا ذا أتفلسف مرة أخرى!!

وسألني فجأة!

– ثم لماذا لا تشرع في التدريس للأطفال؟

– ماذا؟

– يمكنك أن تدرّ على نفسك ربحاً وفيراً . أعرف فتىً مثلك يكسب خمسين دولاراً في الشهر عن درسٍ واحد ، يعطيه كل أسبوع.

– عندي امتحاناتي الخاصة...

لم يهتم بما قلته . إذ فاجأني مرة أخرى قبل

أن أتم جملتي للنهاية :

- هل شاهدت الصور التي التقطناها لزيفي في حفل الكرنفال الأخير؟ لم تكن عندي الشجاعة كي أقول : نعم . فنادي على الفور:

- ياسمين ... أحضري ألبوم الصور!! ■

هوامش

● منذ صدور روايته «منحنى النهر» (١٩٧٩) واسم ف. س. نايبول يتكرر بقوة كأحد الأسماء المرشحة لنيل جائزة نوبل، بل كان بالفعل أبرز المرشحين لولا حصول نظيره الترينيدادي «ديريك والكوت» عليها عام ١٩٩٢ ، الأمر الذي أخر نايبول إلى أجل غير مسمّى.

● ولد نايبول في ترينيداد ، بجزر الهند الغربية ، عام ١٩٣٢ ، ولكنه انتقل إلى العيش في لندن حيث استقر هناك نهائياً منذ مقره لدراسة الأدب الانجليزي في مطلع شبابه . ومارس نايبول الكتابة في سن مبكرة ، ولذلك فهو غزير الانتاج إلى حد ما : يكتب في القصة والرواية والنقد والسياسة وغيرها . من بين أعماله القصصية والروائية البارزة : شارع ميجيل ، المدلك الغامض ، منزل للسيد بيسواس ، راية فوق الجزيرة ، المقلدون ، في ولاية حرة ، منحنى النهر ، وأخيراً : طريق في العالم (الصادرة في العام الماضي) . وفي غير الرواية ، يبرز لنا : الحرب الأهلية ، والهند : تلك الحضارة الجريحة ، وغيرها .

● هذا وقد حصل نايبول على طائفة كبيرة من الجوائز الدولية الرفيعة منها : جائزة بوكر عن عمله «في ولاية حرة» In aFree State وكذلك جائزة تحمل اسم و. هـ. سميث عن عمله «المقلدون» The Mimic Men ، بالإضافة إلى جائزة سومرست موم ، وجائزة الفونيكس ، وجائزة هاوثورنتن عن عدد من أعماله الأخرى.

● العنوان الأصلي للعمل : The Mourners (المعزون)، إحدى قصص مجموعة : Flag on The idland (راية فوق الجزيرة)

آخر ماكنا نمتلك

سعيد بكر*

لم اعرف شغلة معينة لابي... ينتقل من عمل لأخر .. امي تؤكد انه كان حلوانيا من الدرجة الاولى ... وكان يمتلك محلا كبيرا ذا بابين واسعين في شارع فرنسا ... وله زبائن من أكابر الناس ... الباشوات والبهوات والأمراء .. كانوا ينتظرون في سياراتهم الكبيرة أمام المحل ليأتي أبي لهم بالهريسة والبقلاوة ... يمتدحونه ويجزلون له العطاء .. وأراها تنظر إلى الأرض ثم تقول لي في حسرة واضحة ... هل تعرف بيت أم الشامية .. هذا البيت كان يمتلكه أبوك ... ظلّت وراءه أم الشامية حتى اشترت البيت منه كما يقول .. وتمصمص بشفتيها دلالة على عدم اقتناعها ولكنها رضيت بالأمر الواقع ولم تناقشه أو تختلف معه ... تعوّدا كلما يغلقان وراءهما باب الخزانة أن يعلو صوتهما ... تتهمه بأنه خرب الدنيا وأنه غير مؤتمن على بليته ولا أولاده .. ويأمرها بأن تخرس وتضع لسانها في فمها وتغلقه وإلا سيغلقه هو بنفسه .. لم تكن تسكت على الحال التي أوصلنا اليها .. تصرخ في وجهه .. وقد تطور الأمر فيما بعد وأصبحا يختلفان ويتخانقان ويتشابكان بالايدي .. كنت أراه وهو يضربها ويجري خلفها في الشارع .. وأخي محروس يقف في وجهه بينما يراقب أخي سيد الموقف دون ان يتحرك .. وتبكي أختي سميرة في دهليز البيت وحين اراها تبكي تخنقني العبرات ونبكي سويا في صمت ... يامرنا أخي محروس بالدخول وهو يحجز ابي عن الجري خلف امي التي اختبأت في بيت ام كمال الرشيدي... ويظل أبي يتهدّدها بصوته الذي اصبح عاليا وأخافه كثيرا .. يلتم الناس في الحارة ... يتفرجْون علينا ... يخرج كعبوة ويقف عند عتبة بيته ويشعل سيجارة دون ان يفعل شيئا ... ويجيء عمي رمضان .. يهرول نحونا متسائلا عما حدث.. يوبخ ابي الذي كان اطول من عمي كثيرا ... عمّي رمضان كان قصيرا ويرتدي زيه التركي .... سرواله فضفاض ومتجمّع بين فخذيه ... منذ تلك الايام لم يثبت أبي على شغلة واحدة... فيوما يعمل نقاشا .. يحمل جردل البوية ويضع السلم على كتفه ويخترق الحارة في زهو .. يعود بعد منتصف الليل وبقع كثيرة منتشرة فوق وجهه وثيابه لاتكاد تبين ... أو يبيع البطيخ والشمام

● سعيد بكر : قاص مصري

مع البطيخي الذي اقام شادره في المساحة الخالية امام باب عشرة... او نجده يكتب «العرايض» لأهل الحارة الذين لهم حاجة في مصالح الحكومة... خطه جميل كما كان اسلوبه الذي اشاد به يوما أخي السيد وهو يقلب في أوراقه بحثا عن شيء يثبت ملكيتنا لبيت أم الشامية او اية ملكية غفل عنها... وقتها لم نجد سوى أوراق لاقيمة لها... حملها أخي السيد وأشعل فيها النار في ركن الدهليز.. ظل يراقبها حتى خمدت النيران واصبحت الاوراق بقايا سوداء... وأمر أختي سميرة أن تزيلها وتنظف المكان... ثم دخل الغرفة الداخلية وسمعناه يبكي بصوت مختنق.. لا ادري إن كان يبكي ابي الذي اصيب بالشلل فجأة أم كان يبكي الحال التي انتهت اليها أسرتنا.. أم يبكي حسرة على ماأضاعه أبي من محلات وبيوت كان آخرها بيت ام الشامية... منذ فترة طويلة دب الخلاف بين ابي وأخي السيد... حين يعود من المدرسة التي يعمل بها في تلك القرية البعيدة ليقضي وقتا بيننا يدب بين الاثنين شجار لايوقفه الا حنق أخي السيد وتحمله لسباب أبي الذي يقذفه به ليثير غضبه.. ولكن السيد يخرج مغادرا البيت الى القرية مفضلا قضاء اجازته بها حتى اصبح مجيئه الى البيت نادرا وتطلب أمي في رسائلها التي اكتبها لها أن يعفو عن أبيه ويعود إلينا من جديد وتكتب في الحديث عن أبي وسيرته التي اصبحت طيبة ولكن أخي السيد يدرك أن امي تخفي حقائق كثيرة وماهي الا محاولة لاستمالته للعودة... منذ تسلم عمله في مدرسة البكاتوش الابتدائية وأبي لاتنقطع رسائله عنه... يطلب مالا حينا وأخرى يشكو له الحال التي اصبحت غير محتملة وأنه صار لايجد عملا ثابتا مما يدفعه الى الاستدانة من رفقائه للصرف على البيت وأخوته الصغار...

وكانت أمي تصرخ في وجهه :

– ستجعل السيد يهجرنا إلى الأبد..

ويعوي هو الآخر :

– أليس لنا الحق فيه...

وتقول أمي بعد نفاد صبرها :

– أنت غير محتمل ...

ويهددها صائحا :

– لاتفقي بيني وبين الاولاد..

وتردد أمي :

– هذه الحال لم يعد يسكت عليها..

– هل تريدين أن أشحذ في الحواري من أجل عينيك..

– لقد فر الاولاد منك وأفعالك..

أخي محروس لم يعد يحضر الى البيت.. يبيت في الخارج وأبي لايسأل عنه الا اذا شحت النقود في يده.. يروح يسأل عنه عمال الجمرك والمخازن ومكاتب الشحن والتفريغ واذا ماصادف وأن التقى به يبتسم في وجهه ثم يطلب مالا.. يفرغ أخي محروس جيبه في يده ويعود إلينا محملا بحبة بطيخ كبيرة وكيس عنب.. تدرك امي انه تقابل وأخي محروس فتسأله عن حاله وأين يبيت ليله فيبتسم ابتسامة من يجهل الامور ويقول:

– نسيت أن أسأله

– أنت أمام المال تنسى نفسك...

- لا تزيدي حرفا واحدا ..

وتضع أمي لسانها في فمها وتبتلع غصتها وتعطيه ظهرها حتى تقطع عليه طريق الخناق وفي الليل تضمنا الى صدرها وتغمغم :

- لولاكما لغادرت البيت من زمن ...

كثيرا ماتهجر أمي البيت لأسباب نجهلها .. ونبقى أنا وسميرة وحدنا نخاف الليل الذي نقضيه وحيدين نبكي حتى يعود أبي من الخارج ... يتساءل اذا ماتناولنا عشاءنا ننفي اننا ذقنا الزاد منذ مطلع الصباح .. فيروح يزعق في الجدران ويلعن البيت وأمي ثم يبصق في فراغ الصالة ويخرج ليشتري لنا بقرشين فول وبضعة أرغفة ثم يجلس فوق حافة الكنبة ويدخن سيجارته محملقا في عوارض السقف الخشبية .. كان أبي يخفي استياءه وحزنه لغياب أمي وهجرتها للبيت فترة طويلة... لم يكن يظهر لنا رغبته في عودتها .. ينفخ ويصدر أصواتا كأنما يحدث نفسه ... أخي محروس كان يذهب لها في ميت غمر يسترضيها ويذكرها بالاولاد (يقصد أنا وسميرة) ولكن لاشيء يثنيها عن عزمها .. ستبقى في بيت أهلها حتى ينصلح حاله.. وكلنا نعرف أن حال أبي لن ينصلح فقد ستمرأ الجلوس فوق المقاهي بلا عمل وتعلم انه يجري وراء أم الشامية ونساء أخريات وكانت أمي تحيط بما يفعله في الخارج فتبصق في الهواء وتردد :

- نجس الذيل...

وأبي لايني يهددها بأنه سيتزوج اول إمرأة توافق على الزواج منه نكاية بها وضجرا من أفعالها وصراخها في وجهه ليل نهار... وكنا وقت حرب ٥٦ يوم هجرت أمي البيت مغلظة بأغلظ الايمان انها لن تعود اليه ولو انطبقت السماء على الأرض... وطالت غيبة أمي كما طالت الحرب ولم تتوقف .. والقنابل فوق رؤوسنا تتفجر ... وسقطت بيوت كثيرة من حولنا وظل بيتنا واقفا في شموخ دون ان يمسه ضرر... وحين توقفت الحرب قال أخي محروس :

- حسب أمي هذا..

ولم ينبس أبي .. بحلق في وجوهنا ثم عاد الى سيجارته:

- سأذهب لاحضارها..

حين عاد أخي من ميت غمر كان أخي السيد الذي عاد من البكاتوش ينتظر ليعرف اخبارها... نظر أخي محروس في وجوهنا ثم انفجر باكيا :

- أمكم مريضة ..

صرخت سميرة ... وبكيت .. وارتبك أبي الذي سمع الخبر.. حاول أن يكون صلبا ومتماسكا... تساءل بصوت فضح جزعه على أمي :

- ماذا جرى لها ..

- الملاريا توشك أن تقتلها ..

لم ننم .. ظللنا وقتا طويلا ينظر كل منا للآخر دون أن ننبس بكلمة واحدة ... وكانت عينا أبي محمرتين .. ولكنه لم يذرف دمعة واحدة .. حين تسللت خيوط الصباح الى غرفتنا نهض أبي وغسل وجهه بالماء .. ثم قال :

هيا بنا نزور أمكم ■

أجراس

أنور عبدالعزيز*

كان مركوناً في غرفته الصغيرة المنزوية في طرف الدار بشباكها المربع الصغير المطل على ذلك الزقاق الضيق في المحلة المكتظة بالبيوت المتقاربة المتجاورة ، وبصخب وضجيج أصوات النساء العالية وزحمة حركة الصغار ولعبهم ولهوهم وعراكهم وزعيقهم الذي لايهدأ طول النهار ليمتد الى جزء من الليل حتى في أيام الشتاء الباردة ، والى ساعات طويلة من ليالي الصيف القائظة الوخمة ... لم ينم ليلة البارحة ، كانت ليلة متجمدة متجلدة قاسية ببردها ، وبذلك الوجع المستديم في مفاصله زاده ضراوة شدّة البرد كلما زاد الليل عمقاً .. كان الوقت ضحى ، قطعت أغفاءته القصيرة أصوات النسوة وهن يساومن بائع النفط ، كان يكيل لهن بطريقة لصوصية وشحّة واضحة مكشوفة ، ولكن يستعطفنه أن يؤدي حق الكيل ، لكنه ماكان يلتفت لشيء ، حتى لأصوات بعضهن المشحونة بالأثارة والغنج وببقايا من سهرة ليلتهن تلمحها في عيونهن وشعرهن وفساتين النوم ..

سحب مفوّض الشرطة العجوز رجليه الجامدتين من تحت البطانية الشحيحة بدفئها ، أتجه للشباك ، فتحه ، أطل على الزقاق ، رأى عربة بائع نفط ، كانت قطرات مطر خفيف تنزاح على السطح الأملس لبرميل النفط الأزرق مكونة خطوطاً تتسرب بنقط ملتمعة نحو الاسفل ، تأمل الحصان الرمادي الأغبر الأعجف ، كان حصاناً مهزولاً مكدوداً ومجرّحاً ، تحفر ظهره ورقبته وقوائمه ومؤخرته وحتى حول عينيه خطوط مشرّطة من بقع سوداء داكنة ودم متجمد .. كان المفوّض العجوز يحلق مكتئباً حزيناً في العينين الخامدتين الجامدتين ، وفي الجرس الكبير الصدىء الذي يطوق عنق الحصان .. ذهبت النسوة ، كان صوت قطرات المطر يزداد قوة وتسارعاً ليكشف اللمعان الأزرق لبرميل النفط ، المطر المنهمر يسيح فوق ظهر الحصان ورقبته ليتحدر الى بطنه ، ناصية الحصان كانت ملسخة بطين متيبس وقد غسلها المطر .. لم تصدر عن الحصان أية حركة ، بائع النفط التجأ لواقية شباك مجاور مستمتعاً – بشراهة – بتدخين سيجارة ، ساقية الزقاق الموحلة الرفيعة امتلأت ماء وطفحت نحو الجوانب .. طالت وقفة المفوّض ... أنبثق وأحتدم في رأسه وأذنيه ودمه صهيل حاد كاد أن يبصره بعينيه ...

(*) قاص عراقي

تراءي له ذلك المخفر الحجري الكبير بطابقيه وحجراته الكثيرة ، أمتدت الصحراء هائلة واسعة أمام عينيه .. من الذي بنى ذلك المخفر ، لا أحد يعرف أو يتذكر ، كان المخفر بناء حجرياً تآكلت جدرانه ، صارت شقوقاً وأخاديد ، حتى الحجارة والجص بهت لونهما وتآكل بفعل سنوات حر لافحة مشتعلة كاوية بهجيرها وغبارها ورمالها النارية ، وبلفح رياح حارة ساخنة مسمومة ، وبرد صحراوي يزداد أذى وشراسة في ليالي الشتاء الطويلة المملة الممطوطة وهما يتدفئان على ماتبقى لهما من نفط قليل في قعر ذلك البرميل العتيق المنزوي في طرف من جدار قلعة المخفر على ضوء فانوس معطل ومعتم..

كان شاباً جميلاً بعينين زرقاوين وفم صغير وشارب أشهب وقامة بديعة ، قالوا له : صحيح أنّ هذا المخفر ضائع ووحيد ومعزول ، لكنه مهم ، قبله كان يدير المخفر عريف ، لكنهم رأوا أن يرفعوا درجته فيكون هو المفوّض آمرا له ، أمتعض أول الأمر ورأى أنّ في الأمر أستهانة بدرجته الوظيفية ، ومما زاد في حزنه ، عندما علم أنه سيكون برفقة شرطي واحد ، فالمخفر – رغم أهميته – لا يحتاج إلى أكثر من هذا العدد، عندما أقتنع بكلامهم بأهمية المخفر وبأنه اختير خصيصاً له سكن في نفسه ذلك الرفض والاحتجاج الذي أبداه حين تبليغه بالأمر .. خمسة فقط وسط الخلاء الفسيح الموحش ، هو والشرطي وحصانان وكلب حراسة ، وعدد من قطط لايعرفان كيف نبعث في هذا المكان ... وكان المخفر بقلعته الكبيرة وغرفه الكثيرة ورحبته الواسعة وسطوحه الكثيرة المتصلة – خاصة في أشهر الصيف العارية المفتوحة – يكفي ويتسع لأكثر من مائة

كان حصانه رشيقاً أشهب بنجمة ذهبية مشعة بطرّة بهية بيضاء في جبهته ، وكان حصان الشرطي أسود كالليل .. الحصانان ساكنان هادئان في الاسطبل الذي يقع في مؤخرة القلعة يقطعان ذلك الهدوء الساكن الرتيب بصهيل حاد تردد صداه جدران القلعة ودهاليزها خاصة في عمق الليل الطويل ... كان الشرطي قد تجاوز عمراً كبيراً ، طويلاً نحيلاً كمحراث ، وكان مايلفت الأنتباه اليه أصابع يديه الرفيعة الطويلة الشبيهة بمذراة ... لم يكن المفوّض يدخّن ، وكان الأصمّ مدخنة متقدّة دائمة الأشتعال ، كانا يتناوبان عمل الشاي ، يتناوبان اعداد الطعام ، يتناوبان اطعام الحصانين ، ويتناوبان السهر ، لم يكن ممكناً ومعقولاً ولم يستطع – وهو في هذا المكان الموحش ، وفي تلك القلعة ، ومع كرّ الساعات والليالي والأيام والزمن الممدود – أن يكون آمراً..

لم يكن يغادر المخفر الا عند نهاية كل شهر ، عندما يذهب لسنجار لجلب الراتبين وراتبي الحصانين ، وليوصل للأصم آخر اخبار المنطقة والبادية والشرطة والمخافر ، وليؤمّن له ذخيرته من التبغ ولفائف الورق ... كان الأصمّ انساناً وديعاً هادئاً ، كان نسمة لم يكن يحزنه الا أنّ راتب الحصان وعلفه كان أكثر من راتبه

كان ذلك قبل خمسين سنة وأكثر ... شربا مئات الأقداح من الشاي، ودخّن الأصمّ آلافاً من لفافات التبغ كانت تبرق ملمعة وهما يتسامران – صمتاً – أو بحكايات المفوّض الممتعة اللذيذة

يوصلها بصوته العالي الى أذني الشرطي وقد تجمّع لديه منها الكثير الكثير مما يقرأه لساعات طويلة من قصص الدين والتاريخ والحكايات ، كانت طريقته القراءة بصوت مسموع ، يثير المفوض خيال الشرطي في ليالي الشتاء وهما يصطليان بما يتوفر لهما من دفء أو في أمسيات الصيف فوق ذلك السطح الشامخ للقلعة تحت شعلة من نجوم بضوء سحري أبيض متلألىء برّاق ، كان الشرطي يقول للمفوض انها نجوم أخرى ليست مما نراه في المدينة ، إنها أكثر قرباً وأشد لمعاناً ، وعندما كان المفوّض يحاول أن يصحّح له ، وأنها هي هي في كل مكان في الليل والنهار ، لم يكن يصدّق ، أو يكون تصديقه ضعيفاً تكتنفه الشكوك والمجاملة بحياء...

المخفر لم يكن يقع على أي طريق ، منذ شهور لم يريا قافلة أو سيارة ، وحتى أعراب الصحراء لم يحظيا برؤية أحد منهم ، لم يبصرا – وقد تجاوزت إقامتهما سنوات وأشهر وليالي – أي دليل يقطع هذه الصحراء ، أيّ رجل تائه ، أيّ مهرّب عاثر الحظ ، ولا حتى أيّ غزال أو بعير ضال ، فقد هذا العراء وهذا الأفق البعيد البعيد ، والأفاعي المتوثبة الشرسة والعقارب وقد حملتها الصحراء الملتهبة وشحنتها وخزنتها بسموم مميتة قاتلة ، وغير هذه الجرذان وقد بدأت أعدادها تتناقص منذ ظهور القطط ، وهذه الكثبان الرملية المتنقلة المتغيرة والريح العاوية برمالها المحرقة والتماعات آلاف النجوم وأصوات الذئاب الجائعة المرتدة عن القلعة المحميّة بيقظة انسانين يحبان الحياة وبندقيتين جاهزتين للأطلاق يعاونهما ذلك الناظور الأسود بعدسته اللمّاعة اذ يرصد في النهارات مسافات بعيدة ..

مرة التقط الأصمّ خبراً – وكان في أجازته – أنّ هذا المخفر مهمّ فعلاً ، وان المهربين لابد ان يطرقوا طريقه يوماً ، كان يحاول أن يقنع المفوّض برفع درجة يقظتهما ، وأن يكونا معاً عيناً حذرة مترقبة واعية ومنتبهة ، وأن تعوّض أذنا المفوّض صممه .. طمأنه المفوض : (ألا شيء سيحدث ، ولا أحد يجيء) ، وأنه عرف أن عدداً صغيراً من (مبادلين) بائسين بأسمالهم وحميرهم وخيبتهم وبلاهتهم مروا قبل سنين ، وربما يكررونها ويفعلونها مرة أخرى ، وهم لايستحقون ببضاعتهم الرخيصة التافهة ، وأكثر مافيها أقمشة ملونة يجولون بها على تجمعات الاعراب المتنقلة ، اذ تستهوي البدويات مثل هذه الألوان المبهرجة اللمّاعة .. لم يقتنع الشرطي بكلام آمره ، وظل منتظراً يترقب وقد أزداد شحوباً لسهره المتواصل وكان أشد مايحزنه ويوجعه ثقل سمعه وصمت إذنيه ، فكان كلما أوحي له سمعه الضعيف المخادع وهو لجسه أن أصوات أجراس تقترب ، أيقظ المفوض فيخرجان – مهما كانت قسوة البرد – بفانوسهما المعتم وبندقيتهما وكلبهما الذي لايجيد النباح يجوسان الوادي القريب وخلف مرتفعات الكثبان وأخاديد الصحراء العميقة علّهما يعثران على مايؤكد شكوك الشرطي ولطالما ابتعدا عن القلعة في ذلك الليل البهيم لمسافات طويلة ، ثم يعودان ليهيئا عدّة الشاي وأقداح الشاي ، وليحرق الأصمّ لفافات جديدة من تبغه القوي الحارق..

وكانت ليلة ، كان البرد فيها بلا رحمة ، كان

المفوّض نائما ، وكان الشرطي يقظاً يجتاز ببندقيته ولفّافته المشتعلة مدخل القلعة وجوانبها ، ثم ليصعد – رغم قهر البرد المجمّد للجسم والروح – إلى برج المراقبة ، كان قوي البصر . شكّ أن عينيه التقطتا التماعات ضوء أشبه باشتعال عيدان كبريت أو سجائر ، ركّز بصره ، لم يكن الأمر هواجس أو أشباحاً أو مرئيات ليل مظلم ، أنها التماعات مستمرة لاتنطفيء ، لابد أن يكون الأمر حقيقة – هذه المرّة – وإذا خذلته أذناه ، فلا يمكن لبصره أن يراوغه ، نزل مسرعاً ، يلهث بصدره المتعب واضطرابه وقلقه ، أيقظ المفوّض بخشونة ، حاول المفوّض أن يصرفه ويعود لنومه ناصحاً إن أمر هؤلاء – حتى ان وقع حقيقة – لا يستحق التصدي ، فهم وكما قلت لك ألف مرة – من فقراء الصحراء المهتوكين وليسوا من المهربّين المحترفين الخطرين لم ينفع ماقاله المفوّض – وربما لم يسمع ماقاله – أسرع الأصمّ ، ولأول مرة يتخلى عن سيجارته المألوفة محتضناً بندقيته غائراً وملتحماً في عمق وظلمة الليل ليرابط فوق تلّة قريبة من منحدر الوادي، ابتعدت رؤى وأحلام النوم وخدره عن حواس المفوّض ، أخذ يرهف سمعه ليتصيّد مايلتقطه من أصوات الليل ... أنها فعلاً أصوات وشبيهة أن تكون نبرات أجراس ، ويبدو أنها متعددة يفضح رنينها صمت الليل وسكونه، ليحم الشرطي من الغدر وقد قدّر أنه يترصدهم فوق التلّة القريبة .. ظهر من خلف الوادي حمار قميء صغير ، تبعه ثانٍ .. كان صوت الأجراس يعلو مع همهمة خافتة خائفة حذرة لأشباح متسللة تختفي بين الحمير ، ولعلعت رصاصات طال انتظارها ، كانت زخات الرصاص تنهمر بكثافة مبرقة بأصواتها النارية ، لم يستغرق الأمر لحظات وسكن كل شيء ، إذ تكومت الأشباح على بعضها وحميرها مرتعبة صارخة مستسلمة طالبة الرحمة والأمان... كانوا ثلاثة وحمارين ، كان أحدهم جريحاً ، تساقطت لفّافات الأقمشة ، تناثر بعضها دون أن يبين لها لون ... جاء الأصمّ مهرولاً – وكان فمه هذه المرة ايضا خالياً من سيجارة – جاء إلى المفوّض منطلقاً كقذيفة ليقول : أنني اصطدتهم وقبل أن يفتحوا عيونهم أو يضع أحدهم إصبعه على زناد ، فقد واجهتهم كصاعقة من جهنم، أنظر اليهم وكأنهم موتى ، أذهلتهم وأعمتهم مفاجأتي فشلت أيديهم وأصابعهم وعيونهم ...

كان الشرطي يكرر – فرحاً ومتحمساً – واقعته ومأثرته وأسبقيته في الرمي أعاد أكثر من مرّةأنه لم يمنحهم ومضة من وقت تتيح لهم رمي أطلاقة واحدة ... يقول المفوّض : تركته منتعشاً منتشياً بأحساسه ، وعندما هدأ قليلاً ، قدّمت له بنادقهم ليشمّها .. علا وجهه الشحوب وتاه في صمت عميق ، كانت رائحة البارود – وقد ملأت أنفه – قد أكدت له انهم رموه بكل أطلاقاتهم ، كانت رائحة البارود – ماتزال تنتشر في المكان وتملأ الأنوف .. سار الركب المخذول بأتجاه القلعة ، كانوا وجوهاً ممصوصة مهزولة حفاة يحملون جريحهم ويسوقون حميرهم نحو باب القلعة ويلملمون ماتناثر من أشلاء بضاعتهم الملّونة المبهرجة، وكانت تلمع بينها مرايا صغيرة وأكياس حنّاء وأساور دملج وأمشاط خشبية وقلائد من خرز زجاجي ملون وأساور ومراود وأقراط ..

عندما أحتوتهم القلعة وجلسوا يستريحون ، وقد بعثت أجراس الحمير وكلام الغرباء وأنين الجريح أصواتا نبّهت الحصانين وقد أنتصبت آذانهما قصيرة مستنفزّة وهى تتسمع ذلك النهيق الكريه المزعج تردد صداه الجدران والحجرات الفارغة ، زاد صهيلهما وراحا يحمحمان بتواصل ، فقد كانت تلك الأجراس وذلك النهيق نغمات جديدة غريبة في صمت هذا المكان منذ سنين..

بعد ان هدأت النفوس وأستقر كل شيء ، لم يصدق الشرطي ماحدث ورغم أنه كان يبدو ما يزال منتشياً بسرعة اقتناصهم ، الا أنه كان مصعوقا شاحباً وهو يعد الخراطيش الفارغة التى أستطاع المفوّض جمع عدد منها على ضوء الفانوس، وقد تأكد الآن أنّ الأمر لم يعد مفاجأة، مع ذلك ظل مدهوشاً كيف أفلت رأسه أو قلبه من واحدة من عشرات الطلقات – التي يقول المفوّض – أنها كانت تزخ عليه كمطر ...

كان الكل هادئين صامتين – وقد سكن وهدأ أنين الجريح أيضاً – منقوعين بمطر ثلجي ، كان الشرطي يسحب أنفاساً من لفافة جديدة وهو يتأمل المفوّض – بأمتنان وحنان ومحبة – بيسمة شاكرة فقد كان له ستاراً وجداراً واقياً وحامياً بمشاغلته الباسلة السريعة لهم والتي أنهت المسألة في لحظات لتنقذه من موت أكيد ، وكان المفوّض راضياً عن نفسه وقناعته ، وقد صار شكه يقيناً أن أمثال هؤلاء ليسوا لصوصاً أو مهربين ، بل هم من فقراء الصحراء ، وكان دائما يكرر الشرطي : أرأيت مهرّباً محترفاً يعلق أجراساً فاضحة الرنين في منتصف الليل ، أسمعت – وأنت لا تسمع – أن مهرّباً محترفاً يكشف عن مكمنه – وفي عتمة الليل – بأشعال عيدان الكبريت وتدخين السجاير ، أنظر إلى هزالهم وهزال حميرهم وستعرف كل شيء ...

كان المفوض يعدّ الشاي للجميع ليدفيء ويخفف قليلاً من برد تلك الليلة الثلجية المؤسية الموجعة ...■

أمام البحر

قصة : محمود الورداني*

ثمة نسمات باردة أحس بها وهو يصعد درجات السلم المكسو بسجاد داكن ، بينما تناهت إلى سمعه ضحكات العاملات في الدور الأول ، بعد أن تناول الشاي معهن وترك نفسه لدوار السيجارة الأولى ، وأمكن له أن ينصت لأصوات عمال النظافة الذين انطلقوا يفتحون النوافذ . ونهيأ لضجيج الصباح الباكر والدمامات الخفيفة التي تتصاعد بين الحين والآخر ، وهو ينحرف ناحية نافذة العرض الواسعة التي انسدلت علي زجاجها ستائر ألوانها فاتحة . كان ضوء الصباح يملأ الدنيا أمامه ، وكان ينهج بعد أن انتهى من السلم ، شأنه كل صباح .

فتح فرجة ضيقة بين الستائر وتراجع قليلاً إلي الخلف وهم عرايا أمامه وقد تكوموا علي الأرض : الرجل والمرأة والطفل والطفلة . كان قد خلع عنهم ملابس الشتاء في المساء الماضي ، وأعد لهم ملابس الصيف . أمامه عمل طويل في مختلف نوافذ العرض : في الدور الأول والثاني ، وتجاه الشمال والجنوب ، عبر ثماني نوافذ ، لكنه اختار أن يبدأ من العائلة .

كان قلبه يدق بسرعة ، وشعر بألم غائر مثل أثر تمزق في مكان ما من صدره . التفت إلى العرايا ، وقال لهم إنه ضاق بصمته وعودته وحيداً واستيقاظه وحيداً كذلك ، حتي انه بات يكره الصالة حين يجلس فيها وحيداً يشاهد التليفزيون ، كما كره الحجرة الوحيدة التى يلقى على فراشها بدنه آخر الليل .

تقدم نحو الرجل وعدل جسمه البارد ، ثم التقط الـ.. تي شيرت ... البنفسجي الفاتح وأدخله من الرأس ، وتركه ينسدل ليغطي نصفه العلوي . وحتى يغطي نصفه السفلي اضطر لحمل على كتفيه ، وانحنى بجواره ليدخل ساقيه على التوالي في « الشورت» الأبيض المحلي بشريطين أزرقين على كل جانب .

كانت قدمه اليمنى تسبق اليسرى بسنتيمترات قليلة ، حيث كان يزهو حتي الليلة الماضية بسرواله الصوفي الرمادي الذي كان ملائماً لتلك الوقفة المتهيئة لشيء ما ، وكانت يداه الاثنتان متباعدتين وهو يضحك بشاربه الخفيف .

توقف عند شعره الملون بالأحمر الغامق والمفروق علي الجبهة العريضة التى جعلت وجهه معتدا بوسامته ، وألقى على رأسه غطاء رأس أبيض له مقدمه زرقاء . ولما رآه يحدق في

(*) قاص مصري

بثبات ، ألقمه نظارة شمسية سوداء سرعان ماأخفت وجهه.

كان العرق يتفصد من جبينه الآن ، وفكر في أن يريح جسمه ويجلس قليلاً ليشعل سيجارة ، لكنه أدرك أن أمامه عملاً طويلاً ، والمدير لايكاد يستقر في مكتبه هذه الأيام . قام متثاقلاً ورفع المرأة العارية ، ورأى ساعديها اللامعين مرفوعين إلى أعلى أكثر من الرجل ، وتبدو كفاها ملتويين بأصابعها الرهيفة ، فالتقط الفستان البرتقالي بلا أكمام.

كان من طراز هذه الأيام المفتوح الصدر ، حتى انه ترك صدرها مكتفياً بـ «كشكشة» صنعها بدبابيس متجاورة تبدأ من كتفها اليسرى وتمتد الى اليمنى . الدبابيس كانت في فمه ، وجعل يخرج الواحد تلو الآخر ، وقد انحنى على المرأة يلف الفستان حول جسمها مبرزا خصرها وانحناءة البطن المدورة ، بينما شعرها الأسود نامت احدى خصلاته على جبينها فمنحتها دلالاً آسراً.

عاد الى الداخل يلهث ، وانحنى على كومة الملابس والأدوات داخل « الكاونتر» . كان الضوء شحيحاً هنا ، فاضطر لاهثاً ، وقد اشتد الألم في صدره للانحناء والعبث بأصابعه حتى وجدهما معاً في مكانهما : النظارة وغطاء الرأس المستدير . عاد إليها ، لكنه جعل غطاء الرأس البرتقالي ينزلق إلى أسفل ، بينما رفع النظارة الغامقة عن عينيها لتستقر في مقدمة شعرها تحت غطاء الرأس.

لا عمل كثير الآن ، فقد تمدد الولد والبنت على الأرض، فجلس بجوارهما . أشعل سيجارة وقال لنفسه :

ماذا لو جلست مع العائلة الآن حتى نهاية اليوم . يمكنني أن أبدو شقيقاً للرجل مثلاً .. نعم ... شقيقه الأكبر . فشعري أغلبه أبيض ، وسأرتدي «شورت» و«تي شيرت» مثله ، ونظارة سوداء أحرق عبرها الى البحر ، ثم أريح جسمي على هذا المقعد ملتفتا إليهما بين الحين والآخر.

قال لشقيقه :

أنت اسمك ، فتحي» وأنا أداعب امرأتك ، درية» طالباً منها ان تبحث لي عن عروس حتى تستريح مني . وابنك «طارق» – نعم سأسميه «طارق» – هاأنا أحمله على كتفي . وأدخل ساقيه في «الشورت» الأسود ثم البنت – سأسميها «شيماء» هكذا قال الرجل نفسه ، وهو يساعدها لترتدي ثوب استحمامها الأزرق الداكن.

سحب مقعداً وقد بلله العرق تماماً ، واستدار وظهره للستارة ، وفكر في أنه لم يبق له سوى الشمسية الملونة الزاهية يرفعها في الخلفية . خلع حذاءه مسرعاً وسرواله أيضاً ، ثم ارتدى «شورت» ملوناً بالأخضر والبرتقالي ، وأحس بالألم يشتد في صدره ، فألقى بجسمه سريعا على المقعد ، ورفع عينيه يحدق نحو البحر.■

رأي في نقل ترجمة أعمال شيكسبير إلى العربية

بقلم : مؤيد حسن فوزي*

لقد واجهت اعمال شيكسبير المسرحية والشعرية العديد من وجهات النظر المتضاربة خلال حياته وبعد وفاته في العام ١٦١٦ ، كما خضعت إلى العديد من النشاط الترجمي الذي حاول ان ينقل تلك الأعمال إلى لغات عالمية ومحلية مختلفة . أثناء دراستنا لترجمة بعض هذه الأعمال إلى اللغة العربية ، رأينا أن هناك من يرحب ببعض الترجمات بينما البعض الآخر يسلط عليها ضوءاً نقدياً سلبياً . وفي كلتا الحالتين يبقى نقد الأعمال المترجمة ضرورياً ، أي أنه لم يعد نوعاً من «النفخ في الرماد» [١] ، ومايقال عن النقد يمكن أن يقال عن «نقد النقد» لأن أي نوع من الكتابة لايمكن أن يستغني عن عملية التقويم النقدي . نحاول في هذه الدراسة أن نكون محددين قدر الإمكان وبعيدين عن إصدار الأحكام العامة غير المسنودة ، لذلك اخترنا مسرحية شيكسبيرية واحدة مترجمة إلى اللغة العربية وهي مسرحية «ماكبث» وقمنا بدراسة مانبع تلك الترجمة من نشاط نقدي : النشاط الأول يمثله بحث كتبه الاستاذ حسن عبدالمقصود بعنوان «ماكبث بين ترجمتي خليل مطران ومحمد فريد أبوحديد» [٢] والثاني للدكتور محمد يوسف نجم موجود في ثنايا كتابه الموسوم «المسرحية في الأدب العربي» [٣] الذي يقوم بنقد ترجمة عبدالملك إبراهيم واسكندر جرجس من ناحيته وترجمة محمد عفت من ناحية ثانية . قمنا بمقارنة هذين النصين النقديين المذكورين أعلاه بغية تبيان الأحسن والأكثر دقة وتأثيراً عند القارىء والمشاهد العربي ، إن الذي حدا بنا إلى القيام بهذا العمل هو مالمسناه من تأثير النصوص المترجمة إلي اللغة العربية حيث أخذ بعضها يتسلل إلى المعجم الشعري على نحو سلبي كما وأخذ البعض يستشهد بأقوال مأخوذة من أعمال شيكسبير استشهاداً غير دقيق وأحياناً بعيداً عن المعنى الذي قصده شيكسبير . يقسم البحث إلى قسمين رئيسيين : الأول مقدمة والثاني مقارنة تطبيقية بين نقد الترجمتين المذكورتين تنتهي الدراسة بخاتمة تلخص النتائج التي توصل إليها البحث

«يقول لبزيز : ينبغي أن نترجم أعمال شيكسبير كل عشرين أو ثلاثين عاماً لأن اللغة في تغير مستمر ... إننا نستطيع أن نترجم أعماله بصورة أكثر دقة من أولئك الذين ترجموها قبل مائة عام مضى .. لأن (المترجمين) تخلو عن

(*) كلية الآداب - جامعة بغداد - قسم اللغة الانكليزية

الأسلوب الأرستقراطي المقيد «المتزمت»[٤].

نعتقد ان القول المذكور أعلاه ليس دقيقاً تماماً وغير عملي في الوقت نفسه – فالعملية الترجمية التي يقترحها (ليزيز) لايمكن تحقيقها بسهولة. من ناحية أخرى، انه يركز في تغير اللغة المستمر. نعم أن أية لغة في العالم تتطور حسب ماتمليه الظروف والمستجدات وبخاصة من حيث المفردات والتركيب، فهناك مفردات وتعابير في لغة شيكسبير تعني الان شيئاً بينما في زمن ذلك الكاتب كانت تعني شيئاً آخر تماماً وهذا ماينبغي على المترجم أن يتذكره قبل الشروع بترجمة أعمال شيكسبير. ثم أن شيكسبير كتب أكثر مسرحياته شعراً، وترجمة الشعر ليست عملاً هيناً. يذكر الدكتور أحمد مطلوب في كتابه الموسوم «دراسات بلاغية ونقدية» أن:

«للرصافي رأي في الشعر المترجم. يقول: أن فيما اطلعت عليه من الشعر الأجنبي المعرب شعراً تروقني معانيه جداً غير أني لا أثق بأمانة المترجمين في تصويرهم تلك المعاني كما هي في الأصل. ولئن كان النقل من لغة إلى أخرى في غير الشعر صعباً فهو في الشعر أصعب لأن الشعر قد يشير إلى المعنى من طرف خفي اشارة يصعب نقلها الا على الماهرين من التراجمة»[٥]

نعم ان الترجمة الأمينة والمؤثرة للشعر تعتمد على ثقافة المترجم في حقل اختصاصه، فأحياناً: «اذا لم تكن الترجمة أمينة فانها تكون جميلة – وإذا لم تكن جميلة .. فإنها تكون أمينة»[٦]

في الحقيقة ينبغي على المترجم أن يعرف الجنس الأدبي الذي ينوي ترجمته. فترجمة المسرحية غير ترجمة الرواية لأن لكل واحد من هذين الجنسين خصوصية وطبيعة مرتبطة به ارتباطاً وثيقاً. فالمسرحية كما هو معروف، هي قصة كتبت ليقوم بتمثيلها ممثلون على خشبة المسرح. بعبارة أخرى، إن للمسرحية قيوداً وضوابط لانجدها في الرواية. على العموم، تتمتع الرواية بحرية أوسع من حيث التعبير، إلا أن المسرحية تتحدد بثوابت وقيود كثيرة منها القيد الزمني الذي يحدد المخرج والممثلين والمشاهدين أيضا. فالمشاهد يأتي لمشاهدة مسرحيته ضمن سقف زمني محدد فإذا زاد ذلك السقف عن حده فإن الملل النفسي وبالتالي الفشل يكونان النتيجة الطبيعية لتلك المسرحية. يجب على المسرحية، قدر الامكان، أن تتجنب التفاصيل الجزئية في الحوار وإذا ماكان ذلك ضروريا فالاتجاه إلى الكلمات الموحية يكون أمراً مرغوباً فيه. ثم إن هناك قيوداً أخرى يفرضها البناء المسرحي والممثلين والمشاهدين.

فالمشاهدون يسعون إلى التمتع بالحركة والفعل الملموس. هناك حقيقة يجب ألا تفوتنا هنا وهي أن المعنى الأصلي لكلمة مسرحية (drama) هو الفعل (actiou).

وعلى مترجم النص المسرحي أن يكون عارفاً بمثل هذه الحقائق الأدبية والفنية والتقنية وسواها قبل شروعه بترجمة أي نص مسرحي. ومايقال عن المترجم يمكن أن يقال عن الناقد بصورة عامة «فالناقد الحقيقي هو الذي يأخذ على عاتقه إعادة تصحيح الصورة العامة أو المفردة عند القراء وعند المجتمع ككل ... وهذا الموقف بالذات لايفرض عليه التجرد أو النظافة فقط، بل وقابلية التغلغل داخل الأثر الأدبي والتجول في

أعماقه مع لمس كل ذرة فيه ليتمكن من استيعابه وعرض زواياه المطموسة سواء أكانت هذه الزوايا مضيئة أم مظلمة ، جيدة أم رديئة» [٣]

مادام موضوع بحثنا هو نقد النقد المسرحي ، فإننا لابد وأن نذكر بأن النقد المسرحي هو اظهار وتسليط الضوء على النص المترجم من أجل تبيان ايجابياته وسلبياته . بعبارة أخرى ، إن دور الناقد يأتي «في عملية اكمال ماأبدع الفنان (المسرحي) ومحاولة تلافي النواقص التي ظهرت في عمل الفنان والمبدع» [٨] أهم الصفات التي يجب أن يتمتع بها الناقد هي عدم التحيز «فالناقد المتحيز يشبه القاضي الظالم ، وإذا كان كذلك فإنه يصبح أكثر خطراً من الحيوان المفترس ، كما يقول كونفوشيوس» [٩]

دعونا الآن نكون أكثر تحديداً ولنأخذ مثالين للنقد الترجمي ، الأول للدكتور محمد يوسف نجم والثاني للاستاذ حسن عبدالمقصود لنبدأ بنقد الدكتور محمد يوسف نجم . يسلط الدكتور نجم الضوء النقدي على مجموعة من الأعمال الشيكسبيرية التي ترجمت إلى اللغة العربية بعد أن يمهد لها بمقدمة وافية تستعرض اهتمام الأدباء العرب بترجمة المسرحيات الأجنبية إلى اللغة العربية منذ فترة مبكرة وكيف أن اختيار النص كان يعتمد على شهرة الكاتب أو شهرة النص وكذلك ملائمته للذوق السائد في ذلك الوقت [١٠] تذكر المقدمة أيضاً أموراً تساعد الباحث الآن على استيعاب الظروف التي ظهرت فيها الأعمال المترجمة والتي كانت تحدد نجاح أو فشل تلك الأعمال ، فهو يذكر على سبيل المثال ، أن أساليب المترجمين قد تباينت ، فمنهم :

، وهم الكثرة الغالبة من كان يتناول المسرحية ويحاول تقريبها إلى الذوق الشعبي فيعني بابراز حوادثها الرئيسية ويتناول الحوار بالتلخيص أو الحذف ويغير النهاية أحياناً ويضيف بعض مواقف الغناء ليلاقي ذوق الجمهور .. وفي الكتاب من كان يعني بالناحية الأدبية في هذه المسرحيات ولايأبه بالشروط التي تقيده بها طبيعة المسرح العربي ولذا كان يبذل الجهد في سبيل المحافظة علي الأصل ونقله نقلاً أميناً دون عبث أو تشويه ، كما كان يفعل المترجمون المسرحيون ، وأكثر المسرحيات التي ترجمت على هذا النحو لم تنل حظوة على المسرح [١١]

نعتقد أن هذه المقدمة مهمة لأنها تساعدنا على تقييم نقد الدكتور نجم لترجمة عبدالملك ابراهيم واسكندر جرجس لمسرحية «ماكبث» وترجمة محمد عفت للمسرحية نفسها . لنبدأ بنقده لترجمة عبدالملك ابراهيم واسكندر جرجيس .

ان أول مايلفت النظر في نقد الدكتور نجم لهذه الترجمه هو تسطيره النتائج التي توصل إليها في أول سطور البحث وهذا غير مقبول علمياً لان الاستنتاج يجب أن يأتي في مرحلة لاحقة فهو يقول : «وإذا ذهبنا نحاسب المترجمين علي هذه الفكرة التي دفعتهما إلى الترجمة ، وجدنا انهما شوها هذا الاثر النفيس وعبثا به كل العبث ، حتي خرج من بين أيديهما وكأنه لايمت إلى الأصل بصلة» [١٢] ثم يذكر الناقد أن المترجمين «في بعض المواقف يؤلفان الحوار ويضيفانه الى المؤلف .. فمشهد الساحرات في المنظر الأول لا يمت إلى الأصل بسبب بل هو كلام مؤلف يناسب المقام الذي خلقه المترجمان خلقاً جديداً» [١٣] الناقد هنا

لايسند رأيه بمثل ملموس قد يعترض البعض ويقول إن المنظر المذكور لايمكن تسجيله على الورق لطوله ، إلا أن الواقع هو أن هذا المنظر هو من أقصر المشاهد في المسرحية ولايتجاوز بضعة أشطر .

أحياناً نجد في هذا النقد نوعاً من التعميم الذي تنقصه الأدلة والأمثلة الفعلية . فمثلاً يقول الناقد : «ومن هذا القبيل ماأضافه المترجمان إلى الساحرات في كل مواقفهن في المسرحية ، وذلك الحديث المنسوب إلى الملك وابنه مالكولم والذي دار حول إعدام كودر . ومن قبيل التأليف أيضاً الشعر الذي نثر هنا وهناك ليلائم المقام أو ليعين على تصوير المشاهد» السؤال هو : أين الأمثلة ؟؟!! بعدئذ يذكر الناقد بأن المترجمين :

«يتجنبان المواقف الحوارية الطويلة ويوزعان القطع الحوارية على أشخاص المسرحية بحيث تقول الشخصية كلاماً لم يوضع لها في الأصل»

كنا نتمنى لو أن الناقد قد اشار الى النص الانكليزي الأصلي وأعطاه الترجمة التي تستحقه وبعدها يقوم بتوجيه العتاب إلى المترجمين «اللذين كانا يهدمان شخصيات المسرحية فتظهر أشباحاً هزيلة متناقضة في أعماقها وتصرفاتها ، كما كانا يفسدان تسلسل الحوادث والمواقف التي كان المؤلف قد ربطها ربطاً محكماً متماسكاً»[١٤]

يبدو أن الناقد شعر بشيء من التقصير وذلك لعدم تقديمه الأمثلة وعليه حاول أن يعطي مثلاً واحداً فقط فيقول إن المترجمين لم يفهما بعض العبارات ولذلك جاءت ترجمتهما غير دقيقة وبخاصة المواقف التي ظهرت فيها الساحرات وهن يخبرن ماكبث عن مصيره بعد أن أصبح ملكاً !، هيكات : كلش كلش كلش ... اقسم يامعشر الخدام ...»[١٥] يقول الناقد ان هذا الكلام ليس بينه وبين الأصل صلة فهو تعويذة سحر غامضة لايفهم منها شيء فضلاً عن أنها سخيفة وتافهة»[١٦] اعتقد أن الناقد هنا يجيب نفسه بنفسه من أن الكلام سخيف وتافه لأنه «تعويذة سحرية غامضة» فماذا يتوقع الإنسان من ساحرات غامضات قبيحات شكلاً وسلوكاً؟؟ ثم يضرب الناقد مثلاً آخر عن غموض الترجمة وهو كلام بواب القصر في أول المشهد الثالث من الفصل الثاني حيث يكتنفه عدم الدقة في الترجمة وكذلك الغموض ان هذا امراً طبيعياً أيضاً أملته طبيعة شخصية البواب . ان اغلب المصادر الإنكليزية التي حاولت تفسير كلام البواب أيقنت أن تفسير هذا الكلام من الصعوبة بمكان لأن المتكلم نفسه لايفهم مايقوله هو بالذات ، وهذا يعود الي عدة أسباب أهمها أن البواب ثمل جداً!! فكيف نتوقع من هذه الشخصية (البواب) أن تكون منطقية في الحوار وهي في هذه الحالة البائسة ؟؟!! ثم إن هناك سبباً آخر كان على الناقد أن يضعه في حسبانه وهو أن كلام البواب مليء بالاشارات الظرفية (Topical Refe-rences) التي لايفهمها سوى معاصري شيكسبير بالاضافة إلى امتلاء ذلك الكلام بالعبارات العامية التي كانت سائدة في زمن شيكسبير . هذه جملة من الأمور التي كان على الناقد ان يتذكرها قبل أن يصدر حكمه .

اختار الناقد نجم مثلاً آخر على عدم الدقة في ترجمة عبدالملك إبرهيم واسكندر جرجس وهو الكلام الذي تقوله زوجة ماكبث (الفصل الأول،

المشهد الخامس) : «إليّ أيتها الأرواح الشريرة ، يامن تحرضين المرء على عمل السوء ، املئي قلبي قسوة وانزعي منه كل رحمة ... واسدل أيها الليل ستراً من ظلامك المدلهم على آثامي حتى لاتنظر السماء خنجري ملوثاً بالدماء ولا ... » بعد ذلك يقترح مقارنتها بترجمة مطران للقطعة نفسها من أجل تأكيد ان ترجمة الثاني افضل وأكثر دقة ، لكنه لم يكلف نفسه تبيان مكامن فشل المترجمين واين نجح مطران . يخلص بعد ذلك إلى ، أن المترجمين عبثا بالترجمة أشد العبث» (٢٨) في الواقع ، ان المترجمين لم يعبثا بالترجمة لكنهما لم يكونا دقيقين والفرق ، كما هو معروف ، كبير بين العبث وعدم الدقة . لذلك كان المفروض بالناقد ان يضع النصين المترجمين لعبدالملك ابرهيم واسكندر جرجيس من ناحية ونص مطران ، الواحد مقابل الآخر ويقوم بتسليط الضوء على نقاط الضعف في النص الأول ومايقابله من دقة الترجمة في النص الثاني .

في الجزء الثاني من بحثه يقوم الناقد نجم بنقد ترجمة محمد عفت للمسرحية ذاتها . أنه ، منذ البداية ، معجب بهذه الترجمة لأنه يعدها «أحسن ترجمة» قام بها مترجم إلى الشعر العربي في تلك الفترة وذلك ، من حيث الدقة في النقل والحرص على جزئيات الأصل وتفاصيله ومن حيث الأسلوب اللفظي.. وعدم تورط الكاتب في أضافة أو حذف أو تبديل أو تغيير ... (من أجل المحافظة على) دلالات الالفاظ الشعرية وظلالها الخفية ، (٢٨) يقول الناقد على الصفحة نفسها كلاماً مغايراً لما أطلقه أعلاه ، فهو يؤكد بأن «ضرورات الوزن والقافية قد جرت المترجم محمد عفت إلى استعمال ألفاظ وتعابير وتراكيب تدل على ضعف في شاعرية المترجم وعجزه عن فهم الأصل فهماً دقيقاً ، (٢٩) فهذا تناقض صريح كان الأجدر بالنقد أن يتجنبه . ثم يوالي حديثه عن ترجمة محمد عفت وهو يكيل المديح لها ويؤكد بأنه إذا ماقمنا بمقارنتها بتراجم هذه المسرحية الأخرى إلى النثر العربي «لوجدنا بينها وبين تلك الترجمات لوناً شاسعاً من حيث التقيد بالأصل ومحاولة ابراز المعاني المقصودة فيما يلائمها من حلل الألفاظ» (٣٠) ثم يرجع ويقول بأن بعض عيوب هذه الترجمة» يرجع في الأكثر إلى ضرورات الشعر . فتقيده بالقافية الواحدة في بعض المواقف أوقعه في بعض الأخطاء» ثم يضرب على ذلك المثل التالي وهو أن المترجم التزم قافية الراء في حديث الساحرة الأولى ولذلك قال ، أيبس من حجر» بينما كان عليه أن يقول ، أجف من تبن» (٣١) فما هو الفرق في المعنى ياترى؟؟ يحاول الناقد أن يجد مبررات لهذه الاخطاء وعدم الدقة في الترجمة ومن هذه الأسباب ، حسب رأيه هي«الحرص الشديد على أن يترجم الشعر إلى الشعر» (٣٢) ، هذا الحرص الذي أوقعه في مطبات السخف والتدني في ترجمة بعض المقطوعات مثل حديث (بنكو) لماكبث عن زيارة الأولى لبيت ماكبث في الفصل الثاني ، المشهد الأول ، ذلك الحديث الذي أوله وآخره لغو في لغو :

كـيـف للام ترى مـسـتـيـقـظاً
أن للراحـــة مـــولانا خـــلا
في ســرور مـــارأيت مـــثله

منعمــــــاً أعطى عطاء جــزلا
آل بيـتك لم يدع من خـيـره
ســاكناً في القـصـر إلا نولا
حــفى بالالطاف زوجك أنه
ذلك الماس له قــدر أرســلا
وهو يدعـوها أعـز من قـرى
وحــبـاها شكره مـاجـمـلا
بعد هذا نحو مضجعه سعى
شــاكـراً رب القـرى والمنزلا

يكتفي الناقد هنا بالنقد التعميمي الفضفاض ، اذا صح التعبير ، ولا يحدد الخلل بالضبط : هل الخلل في القافية والتفعلية أم الخلل في القصور في ترجمة المعنى؟ وهذه الملاحظة تنطبق أيضاً على مثل آخر يسوقه الناقد بخصوص ترجمة محمد عفت لإحدى القطع الرائعة لشكسبير وهي حديث ماكبث عن النوم بعد أن قتل الملك (دنكان) في الفصل الثاني ، المشهد الثاني:

لاتنم ليـلاً سـمـعت صـائحـاً
(قـد غـدا مكبث قـتـال النيام)
ذلك النوم البريء منعش الجسم
أن هم عــراه أو ســقــام
رائق الفــتق الذي يحــدثه
متـعبات العيش في فكر الأنام
منتــهــانا كل يوم ينتــهي
مــســتـحم للمتــاعب والآلام
قــوة النفس التي قــد انهكت
نصف عمر المرء عاماً في ترجمة

في الحقيقة إن الناقد لم ينس الايجابيات الموجودة في ترجمة محمد عفت على الرغم من أن ترجمة الشعر هي من الصعوبة بمكان وذلك لأن للشعر «روحه الخفية التي تخشى أن تتبخر في الهواء أثناء عملية النقل» [٢٣] ومن هذه الأمثلة التي يسجلها للمترجم هي قول (بانكو) مخاطباً الساحرات (المشهد الثالث من الفصل الأول) :

وتطمن البذور مخبآت
بجوف الغيب تنبت أو تصاب
متسقن فى الحديث وقل صدقاً
فعندي يستوي عسل وصاب

وكذلك المنظر الخامس من الفصل الأخير عندما فقد ماكبث كل شيء بعد أن أخذت زوجته تلفظ أنفاسها الأخيرة :

يكاد يكون الخوف اسماً مجرداً
لديّ من المعنى وليس به فكر
لقد مر وقت كان فيه إذا علا
صراخ بليل كان يملؤني ذعر
وكنت اذا مـاحدثوني بقـصـة
يكون بهـا للغـول أو مثله ذكـر
أرى شعر جسمي قد تنصب واقفاً
كـأن له عـقل وفي عـقله فكر
ولكنني لما توغلت في الأذى
وافعم قلبي الظلم والحذر والشر
قسى القلب حتى لم يعد فيه موضع
يلين لرزء حل او نكبـة تعـرو

كنا نتمنى أن يقابل الناقد نجم نماذج مختارة مما ترجماه عبدالملك ابراهيم واسكندر جرجس على نحو ضعيف بالنماذج نفسها التي قام بترجمتها محمد عفت لكي تتضح عناصر الجودة والدقة والتأثير والايحاء لكن الناقد ، مع الأسف ، لم يفعل ذلك واكتفى بالاستعراض السريع وليس

بالمقارنة التطبيقية.

عندما نأتي إلى الدراسة النقدية المقارنة التي قام بإجرائها الناقد حسن عبدالمقصود[٢٤] والتي قارن فيها بين ترجمتي خليل مطران ومحمد فريد أبو حديد، فإننا نجد في هذه الدراسة عالماً فكرياً وعلمياً ذا نفس جديد. تسير الأحكام النقدية في هذه الدراسة سيراً منهجياً منظماً ومقنعاً. يقسم الناقد بحثه الى أربعة فصول: ١ - الأسلوب، ٢ - الصور الخيالية، ٣ - الحوار، ٤ - التصرف بالترجمة ومدى سلامته. إن أول مايؤكده الباحث هنا هو اختلاف الأسلوب الذي اعتمده كل من المترجمين المذكورين أعلاه، فقد آثر خليل مطران استعمال النثر في ترجمة هذه المسرحية، بينما اختار محمد فريد ابو حديد أسلوب الشعر المرسل لأنه «انسب لنقل ماتحفل به مسرحية ماكبث من انفعالات وإيحاءات ومشاعر وصور»[٢٥] سنحاول هنا ان نبدي رأينا في النقاط التي يثيرها حسن عبدالمقصود على شكل ملاحظات مركزة على قدر الامكان. فالملاحظة التي ذكرها عبدالمقصود أعلاه تجرنا إلى القول أن هذه الملاحظة تنطبق على المشاهد والمواقف الشعرية التي تزخر بها المسرحية، لكننا يجب ألا ننسى أن في المسرحية مشاهد ومواقف قائمة أساساً على التقريرية النثرية، منها، على سبيل المثال، مشهد البواب الذي سبق التطرق اليه، وهناك أيضاً مشاهد تظهر فيها بعض الشخصيات دون ان تنطق بكلمة واحدة، وهذا مانجده في مشهد «الوليمة» الذي يظهر فيه (بانكو) دون أن ينبس ببنت شفة، مع ذلك فإنه من المواقف المؤثرة التي تعتمد أساساً على الايحاءات الصادرة عن الوجه وهذا مايعرف بلغة المسرح باللغة غير المنطوقة أو المخفية (subtext). بعد ذلك يختار الناقد مشاهد ومقاطع من المسرحية ويقدمها لنا كما قام بترجمتها المترجمين المذكورين أعلاه كما هي لكي يبين الجوانب الايجابية والسلبية بالمترجمين. بعبارة أخرى، أن الأستاذ حسن عبدالمقصود أبعد مايكون عن إطلاق الاحكام النقدية غير المسنودة بأسس نقدية رصينة ومحددة، وهذا مالم نجده عند نقد الاستاذ نجم كما ذكرنا سابقاً. لنبدأ بهذا المثال وهو حديث السيدة ماكبث وهي تؤنب زوجها (الفصل الأول، المشهد السابع، ٥٤- ٥٩):

I have given suck and know
How tender it's to love the babe
that milks me I would, while
smiling in my Face, Have
plucked my nipple from his
boreless gums,
and dashed the brains out, had I
sworn as you have done to me [26]

يثبت الاستاذ عبدالمقصود بعدئذ ترجمة هذا النص الانكليزي إلى اللغة العربية الذي قام به محمد فريد أبوحديد شعراً مرسلاً على النحو التالي:

انا ارضعت من لباني وادري
رقة الحب للوليد الرضيع،
غير أني لو كنت قد اقسمت في الأمر يميناً
كما عقدت يمينك،
ورنا الطفل باسماً نحو وجهي
لانتزعت الثدي من لثاه الفض
حتى أدق عظم دماغه

ثم يتبعها بترجمة خليل مطران على الوجه الاتي:

«لقد رضعت فارضعت ، فعرفت كيف تحنو الأم على الطفل العالق بثدييها . فوحقك لقد عاهدت نفسي على مثل عاهدت عليك نفسك، لانتزعت رضيعي من ثهدي الغر باسم يرنو إلي وهشمت رأسه قبل أن أحنث» .

بعدئذ يقوم الأستاذ عبدالمقصود بتحليل النصين المترجمين ليخلص إلي النتيجة التالية: ان الترجمة الشعرية أكثر إيحاء وإيجازاً من الترجمة النثرية . إننا قد نتفق مع الأستاذ عبدالمقصود بأن العبارات الشعرية الواردة فى هذه الترجمة أكثر ايحاء لكننا لانتفق معه بالنسبة لمسألة الايجاز والاقتصاد في الكلمات في النص ذاته . فاذا أحصينا عدد الكلمات في النصين فاننا نجد أنها متساوية من حيث الرقم تقريباً (٣٥ كلمة مقابل ٣٥ كلمة) ، يذكر الأستاذ عبدالمقصود ، وهو يحلل النصين المذكورين ، أن تعبير ، أدق عظم دماغه» الوارد في ترجمة أبي حديد الشعرية أبلغ وأكثر ايحاء من العبارة التي وردت في ترجمة خليل مطران وهي : » هشمت رأسه» . اعتقد ان العبارة الأخيرة أكثر ايحاء وايجازاً من العبارة الأولى وبخاصة مفردة «هشمت» التي توحي بالمعنى عن طريق النطق (onomatopoeia) . وقبل ان يختتم موضوع ، الأسلوب» في الترجمتين يطرح الأستاذ عبدالمقصود هذا السؤال : هل حقق اسلوب الشعر المنثور لمحمد فريد أبي حديد نجاحاً ترجمياً مؤثراً؟ وقبل ان يجيب عن هذا السؤال يورد ترجمتين لنص واحد ، الأول لمحمد فريد أبي حديد والآخر لمطران بعدئذ يقدم التقويم الختامي لهما ، والنص هو منسوب لاحدى

الساحرات (الفصل الأول ، المشهد الثالث ، ١٨ - ٢٥) :

I'll drain hm him dry as lay,
deep shall neither night nor day
Hang up on his penthouse lid,
He shall live a man Forbid.
Weary seven - nights nine
times nine,
Shall he windle, peak and pine:
Though his bark cannot be lost,
Yet it shall be tempest - lost

يترجم محمد فريد أبو حديد النص الانكليزى أعلاه إلى الشعر المرسل على النحو التالي:

سأنزف الدماء منه ، كي يجف كالهشيم
ولن ينام ليله ، ولانهاراً يستنيم
وسوف يغدو جفنه كسطح سقف مائل
ينحدر النوم عليه كانحدار السائل
وسوف يحيا رجلاً أيامه سود كئيبة
تسع مرات تسعة من سبع ليلات عصيبة
حتى يجف ذابلاً ويضمحل ناحلاً
وان تكن سفينة من الضياع ناجية
فسوف تلقيها على الجنبين رياح عاتية

أما مطران فيترجمها نثراً بهذه الصيغة :

«سأدعه جاماً كالتبن ، لايعلق النوم ليلاً ولا نهاراً باهداب جفنيه ، حياته حياة الطريد المحروم ، يظل يضعف ويجف ويذوب تسعة أسابيع مكررة تسع مرات بأبي أن تغرق سفينته ولكنها تستمر عرضة للأمواج بلا انقطاع» .

وتطبيقاً لمنهجه العلمي المبرمج ، يقوم الاستاذ عبدالمقصود بمقارنة الترجمتين ليخلص الى الاستنتاجات التالية :

١ – نجاح محمد فريد أبو حديد، دون خليل مطران ، في تصوير الجو العام لعالم الساحرات عن طريق الكلام المسجوع ، وهذا أمر معروف عن الساحرات بصورة عامة . (٣٧)

٢ – ان هذا الكلام المسجوع أكثر ايحاء وتجسيداً للمعاني التي أرادها شيكسبير ، مثل «الشيم ، يستنيم ، عاتيه» .

٣ – ان ترجمة مطران النثرية لم ترق الى مستوى الترجمة الشعرية لأبي حديد حيث ان ترجمة الأول:

أ – تميل الى الأسلوب التقريري العقلاني الخالي من العاطفة وكأن هذه الترجمة تقدم لنا خبراً من الأخبار، الفاترة (٣٨)

ب – لقد فاتت خليل مطران بعض التعابير التي لم يترجمها وبخاصة البيتين التاليين :

Sleep shall neither night nor day
Hang up on his penthouse lid

بعدئذ ينتقل الناقد إلى دراسة ترجمة «الصور الخيالية» عند المترجمين ابي حديد ومطران . اختار الناقد مثلاً محدداً وانطلق من خلاله لتقويم الترجمتين والنص المختار هو شعور ماكبث في أخريات أيامه بالخيبة واليأس بعد أن سمع بخبر موت زوجته . أخذت الحياة تصغر في عينيه الى درجة أنه لم ير فيها سوى العبث والتفاهة . النص الذي نحن بصدده هو النص الوارد في المشهد الخامس من الفصل الخامس ١٩ – ٢٨ :

Tomorrow and tomorrow and tomorrow
Creeps in thin petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, oud brief candle.
Life is but a walking shadow, a poor player
That starts and frets his hour up on the stage
And then is heard no more. It's a tale
Told by an idiot, full of sound a fury,
Signifying nothing.

لاتفوت القارىء أو المشاهد المتمعن في هذا النص امتلاءه بالكثير من الاستعارات المباشرة وغير المباشرة والصور البيانية التي لاتجسد الجو العام للمشهد حسب بل الوضع النفسي المتردي واليائس للمتكلم أيضاً. يقوم الناقد بتثبيت ترجمتي مطران وأبي حديد أولاً ثم يشرع بابداء ملاحظاته النقدية حولهما . يترجم مطران النص هكذا:

« كل ليلة تنقضي تمهد لبعض الأناس الضعاف طريق القبر ! انطفيء – انطفيء – أيها النور المستعار هنيهة . ماالحياة؟ إن هي إلا ظل عابر ، إن هي إلا الساعة التي يقضيها الممثل على ملعبه متجنباً ، تعباً ثم يتوارى ولن يرى .

لن هي إلا أقصوصة يقصها أبله بصيحة عظيمة وكلمات ضخمة على حين أنها خالية من كل معنى»[٢٩]

أما محمد فريد أبو حديد فيقوم بترجمة هذا الكلام الكئيب على النحو التالي:

كل غد بعده غد وغد.
تحبو تلك الخطى القصار دبيباً،
تتوالى يوماً فيوماً
الى آخر حرف سجل الزمان.
كل أمس لنا أضاء للحمقى
في طريق يفضي لموت التراب .
أبتها الشمعة الضئيلة ، بعداً لك بعداً
فإنما العيش ظل
كخيال يمشي وكاللاعب المسكين
في مسرح يضج ويزهى
ساعة قدرت له،
ثم لا يسمع من بعدها مدى الأيام
أنها قصة يرددها المعتوه ،
صوت وهيجة دون معنى

يسجل الناقد عدة ملاحظات حول ترجمة مطران منها أن مطران يحاول جاهداً ان يترجم المعنى دون الالتزام الدقيق بالنص[٣٠] ، كترجمته للأبيات الخمسة الأولى، حيث كبسها وضغطها في كلمات قلائل فيقول : «كل ليلة تنقضي تمهد لبعض الأناس الضعاف طريق القبر» فهذه الترجمة المختصرة المبتورة ، كما يؤكد الناقد ، تقتل جمال الاخيلة والصور المجسمة المترافقة مع الكلمات التي يوحي نطقها بمعانيها . ثم إن مطران اهمل ترجمة بعض المقاطع مثل :

أ –

Tomorrow and tomorrow and tomorrow
Creeps in this petty pace from day to day

All your yesterdays have lighted fools
The way to dusty death.

بجانب هذه الملاحظات السلبية التي يثبتها الناقد عبدالمقصود لترجمة مطران ، فأنه يسجل الثناء والمديح لترجمة محمد فريد من حيث دقة الأخيرة وتوفيقها في ترجمة المعاني الظاهرة والخفية لهذا النص . نحن بدورنا لنا ملاحظات بسيطة حول نقد عبدالمقصود لترجمة محمد فريد . فالأستاذ أبوحديد يقول في ترجمته : «كاللاعب المسكين» في الوقت الذي كان عليه أن يترجم كلمة «اللاعب» بكلمة « الممثل» ثم أنه في الشطر ماقبل الأخير يقول «المعتوه» وهذا التحديد غير وارد فكان الأفضل أن يقول «معتوه» لأن التعميم هنا أبلغ وأكثر ايحاء من التحديد.

يدرس الأستاذ عبدالمقصود في الجزء الثالث من بحثه موضوع « الحوار» باديء ذي بدء لابد لنا أن نقول بأن تخصيص مدخل مستقل لبحثه باسم «الحوار» مسألة قابلة للنقاش . أن هذا الفصل ، أي الحوار ، هو جزء لايتجزأ من الفصلين السابقين وهما « الأسلوب» و«الصور الخيالية» فالفصلان السابقان قائمان على الحوار ، والحوار ، كما هو معروف ، هو مايميز المسرحية عن غيرها من الأجناس الأدبية ، بغض النظر عما اذا كان الحوار مع الذات (solitoquy) ، أو مع

الآخرين (ملاحظة : نعم هناك أجناس أدبية أخرى ، غير المسرحية مثل الرواية او القصيدة ، تستخدم الحوار بصورة عرضية عابرة) على الرغم من ملاحظتنا هذه ، فاننا يجب أن نشرح ونقول بأن هذا الفصل فصل علمي ومبرمج ودقيق بكل معنى الكلمة . يذكر الاستاذ عبدالمقصود الأساس الذي اعتمده في التقويم النقدي هنا وهو أن الحوار يجب أن يناسب مقتضى الحال والوضع النفسي والفكري للشخصية ، «الأمر الذي يدفع الكاتب المسرحي إلى التخلي عن أسلوبه هو لينطق كل شخصيه بأسلوبها الخاص .. فلغة الاشراف غير لغة العبيد(عند شيكسبير) ، ولغة الأديب غير لغة الابلة المأفون... وهذا مايسمى بأئتلاف اللفظ والمعنى . فالعبارة التي تصور الغضب أقوى من تلك التي تعبر عن الحزن أو الخوف أو الوله أو الخذلان (كل ذلك) حسب الشخوص والمواقف» [٣١] . اعتقد ان تثبيت هذه المقدمه أمر ضروري من أجل تقويم النصوص المترجمة اللاحقة فهي اساس لابد من تأكيده . بعدئذ يقدم الناقد جدولاً احصائياً مدروساً من أجل الايجاز والاقتصاد في القول . فقد اختار نصاً معيناً باللغة الانكليزية وطبق عليه التحليل النقدي المبرمج حسب النقاط التالية : العاطفة ، المتحدث ، النص شعراً ، خصائص النص من حيث الأسلوب ، ترجمة ابي حديد ، ترجمة مطران:

يثبت المؤلف ستة نماذج مختارة من تراجم ابي حديد ومطران ويخلص إلى أن ابا حديد ، تفوق في هذا المضمار تفوقاً ملحوظاً ، ويرجع الفضل في ذلك الى ما اظهره هذا المترجم من تفهم جيد للنص وروحه» [٣٢] . مع ذلك فإنه يؤكد بان هناك بعض المواقف أجاد فيها مطران أكثر من أبي حديد ، مثل الحوار التالي الذي ورد في الفصل الأول ، المشهد الخامس ٣٨٠ – ٤١ :

Come you spirits
That tend on mortal thoughts,
unsex me here,
And fill me, from the crown to
the toe, topful of dirty cruelty.

«يترجم أبو حديد هذا النص على النحو التالي:

أقبلي أيتها الشياطين يامن
تخدمين الخواطر الفتاكة
وانزعي قوة عواطف جنسي
وأملئني بالقسوة السفاكة
من صياصي رأسي إلى طرف الاخمص»

بينما يترجم مطران هذا النص على نحو مؤثر وواضح ودقيق :

إليّ ايتها الأرواح التي توحي نيات القتل .. جرديني من أنوثتي . افعميني جفوة وقسوة من رأسي الى قدمي»

في الجزء الرابع الذي جاء بعنوان « التصرف بالترجمة ومدى سلامته» ، يخلص الناقد عبدالمقصود إلى أن المترجم خليل مطران استباح لنفسه حرية التصرف في نصوص مسرحية «ماكبث» من حيث الحذف والادماج والتقديم والتأخير . فقد حذف مطران مشاهد كاملة مثل المشهدين الأول والثاني من الفصل الأول ؛ فالمشهد الأول لايمكن الاستغناء عنه لانه يهيىء الجو العام للمسرحية ، ذلك الجو الذي يرد على لسان إحدى الساحرات :

«ترى الحسن قبحاً ، ترى القبح حسناً
فهيا نطر في ضباب عكر وهواء قذر..»

ومايقال عن هذا المشهد يمكن أن يقال عن المشهد الثاني الذي يتضمن حديث أحد الضباط عن شجاعة ماكبث . ومن سلبيات ترجمة مطران إنه يقدم ويؤخر ويدمج المشاهد ، وهذا كما يؤكد الأستاذ عبد المقصود ، غير جائز لان مسرحية ماكبث ، أسرع مسرحيات شكسبير تلاحقاً للأحداث» [٣٣] إلا أن الاستاذ عبدالمقصود لايضع اللوم بالنسبة لهذه السلبيات اللغوية والتنظيمية على مطران لأن الأخير لايفتقر الى ملكة الشعر والقدرة على تفهمه روحاً ومعنى [٣٤] بل يضع اللوم على الترجمة الفرنسية التي نقلها مطران الى اللغة العربية .

وأخيرا يختتم الأستاذ عبدالمقصود بحثه بالاشارة بترجمة محمد فريد أبي حديد ويعدها نموذجاً يحتذى مؤكداً أن أسلوب ومنهج أبي حديد في الترجمة جاء» بطريقة تدل على خبرة كبيرة في الترجمة وتملك لناصيته اللغتين ، ولا غرر في ذلك ، فقد كان الأديب الفذ والمترجم البارع الذي زاول الترجمة سنوات طويلة تدريساً وانتاجاً » [٣٥] .

من خلال هذا الاستعراض للنقد الترجمي لمسرحية «ماكبث» الى اللغة العربية الذي قام به الدكتور محمد يوسف نجم والاستاذ حسن عبدالمقصود ، نود أن نذكر بأن بحثنا قد توصل إلى عدة نتائج مسنودة بالادلة المشتقة من النص الانكليزي الأصلي ، ومن هذه النتائج أن النقد الترجمي للدكتور نجم هو نقد لايخلو من فائدة بالنسبة للقارىء العربي ، فقد جاءت أراؤه الترجمية كجزء من كتاب عام لايتطرق الى الترجمة كحقل مستقل بل كجزء من النشاط المسرحي العربي . ولايسعنا هنا إلا أن نذكر ونشيد بالفائدة التي قدمها لنا هذا الكتاب عن المسرح العربي ككل بصفته كتاباً رائداً . إلا أن هناك حقيقة لابد من ذكرها وهي أن بعض أراء الاستاذ نجم جاءت على نحو سريع احياناً واحياناً جاء نقده على نحو انطباعي غير مسنود بالأدلة المشتقة من النص الأصلي ، بينما جاءت الآراء النقدية والتقويمية للاستاذ حسن عبدالمقصود على نحو منهجي رصين نابع من مقدرة لغوية متميزة ومن معرفة متعمقة بآلية الأدب المسرحي حواراً وتركيباً وأسلوباً .

أخيراً ، أرجو أن أكون قد أعطيت البحث حقه، وانا لم يكن الأمر كذلك فأرجو من القارىء الكريم السماح لان الكمال لله وحده وسبحانه وتعالى ، فهو مولانا وبه نستعين . ■

هوامش

١ – لؤلؤة ، د. عبدالواحد ، النفخ في الرماد : دراسات نقدية ، دار الرشيد للنشر (بغداد) ١٩٨٩، ص ٥
٢ – عبدالمقصود ، حسن ، ملحق العدد السادس من مجلة اداب الجامعة المستنصرية ، مطبعة الاديب البغدادية – ١٩٨٢ .
٣ – نجم، د. محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي – دار بيروت للطباعة النشر.
٤ – العلي ، علي ، (ترجمة وتعليق) ، دراسات نقدية معاصرة – ١٩٨٦ – ص ٧
٥ – مطلوب ، د. أحمد مطلوب ، دراسات نقدية وبلاغية منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، سلسلة دراسات ، ١٩٨٠ ، ص ٢٨٥ .
٦ – دراسات نقدية معاصرة ، ص ٤.
٧ – مروان حسين ، الازهار تورق داخل العاصفة ، وزارة الثقافة والاعلام ، كتاب الجماهير – ١٩٧٣ ، ص ١٤٢ .
٨ – سلوم ، د. داود ، دراسات في تاريخ النقد العربي ، منشورات

نجيب محفوظ قرن من الإبداع!

حوار سمير محمود*

الحوار معه لا يحتاج إلى مناسبة، فقط الشوق وحده يحركنا صوبه... صوب قرن من الإبداع الأدبي الخالص، فصاحب الثلاثية، الأديب العربي العالمي الكبير «نجيب محفوظ»، ما زال متدفقاً بفكره... حاضراً بآرائه وأفكاره، متيقظاً نشطاً رغم سنوات عمره الـ ٨٩، تلازمه ابتسامة سرعان ماتتحول إلى ضحكة تملأ المكان إذا ما مست شيئا ما بداخله، إذا تطرق الحديث إلى الطفولة، وجدته طفلاً دون العاشرة، وإذا كانت المرأة والحب الأول هما محور الحديث وجدته أمامك عاشقاً عائشاً في زمن جميل من صنعه، وخلال حديثي معه والذي امتد لأكثر من ساعة تذكر محفوظ علاقته بالسلطة وصدامه غير المباشر معها من خلال أعماله الأدبية، كما ذكره حصول العالم المصري الكبير الدكتور أحمد زويل على جائزة نوبل بلحظة حصوله عليها في الأدب منذ عشر سنوات وما ناله من اتهام وتجريح وتهديد بالقتل وأخيراً محاولة اغتياله.

السطور التالية فيها تفاصيل حوار الأديب العربي الكبير نجيب محفوظ مع «الجسرة».

(*) صحفي وكاتب مصري

سلطة الأدب

■ **«الإبداع والحرية» ضدان. وقد جاءت العديد من روائعك الأدبية في أوقات عصيبة من تاريخ مصر، فهل كان لإبداعاتك أي تأثير على حريتك الأدبية والشخصية؟**

■■ الحقيقة أنني لم اعتقل يوما ما، حتى في أشد لحظات صدامي مع السلطة سواء مع السلطة الدينية بسبب رواية «أولاد حارتنا» التي تردد أنها تتضمن آراء وأفكاراً تسيء للدين أو غيرها من القصص والروايات التي قيل أنها موجهة ضد النظام، وأذكر أنني عبرت وقت كل ما أريده تقريباً في أعمالي الروائية دون قيود، وبالتحديد خلال فترة حكم جمال عبدالناصر، وما لم أجاهر به كنت أرمز إليه لأوصله لجمهور القراء وهذه من مزايا التعبير غير المباشر.

النقطة الأخرى التي أود التأكيد عليها هي أنني كأديب لست من أعداء السلطة كما أنني لست من أنصارها. لإيماني الشديد بأن حرفة الأدب كانت تسيطر عليّ تماماً، ولم أحلم بالتقرب إلى السلطة أو تحقيق أية أهداف من ورائها، والسلطة التي حلمت بها وعشت من أجلها حياتي هي سلطة

الأدب والفن وليست السلطة السياسية أو الإدارية. فلم أكن أحلم بمنصب ما، أما حلمي الكبير هو كيف أصبح مؤثراً بأعمالي وكتاباتي في القراء أو المشاهدين لأعمال بعد تحولها لأفلام.

■ **معنى هذا أنك ضد عمل بعض الأدباء بالسياسة أو سعيها للسلطة حتى لو كان ذلك بهدف المصلحة العامة للجمهور؟**

■■ من قال هذا، أنا أعبر عن حالتي والتي أرى فيها سلطة الأدب والأديب أسمي وأرفع وأكثر تأثيراً وبقاء من أي سلطة أخرى. لأنني أؤمن بأن الأدب مهنة مقدسة تفرض على من يعمل بها الابتعاد عن السياسة والادارة بهمومها والتزاماتها وأعبائها. وأذكر أن من أكثر فترات عقمي الأدبي تلك الفترة التى قاربت العام والنصف والتى عملت فيها بمؤسسة السينما لم أقرأ ولم أكتب حرفاً واحداً.

وعلي أية حال المسألة لا يجب التعميم فيها فربما كان بعض الأدباء والمفكرين أكثر تأثيراً وفاعلية بعد دخولهما ساحة السلطة الإدارية أو العمل السياسي. ولماذا نبعد كثيراً فعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين صاحب مقوله العلم كالماء والهواء حقق هذه المقولة وطبق الشعار بمجرد أن وصل إلى السلطة وشغل منصب وزير المعارف مع بدايات عام ١٩٥٠ وحتى سنة قيام الثورة. إذن السلطة ليست سيفاً مسلطاً دائماً ضد الإبداع أو الفكر أو الفن أو المشتغلين بهذه الأمور.. ولكنها قد تكون في خدمة هذه المجالات ولو بقدر قليل.

معارك أدبية

■ **خلال رحلة ابداعية ممتدة لأكثر من نصف قرن، خضت وخاضت أعمالك أكثر من معركة مع النظام فهل تذكر بعض هذه المعارك؟**

■■ هذه قصة طويلة، ولتعفيني من التوقف عند تفصيلاتها وتواريخها لأنها بحاجة إلى حديث مستقل، ولكن على أي حال أذكر أن أول القصص التي أثارت لي مشاكل ومتاعب مع نظام عبدالناصر، نشرتها في الأهرام بعنوان «سائق القطار» والتي تشير إلى سائق يفقد السيطرة على القطار ويؤدي برعونته إلى وقوع كارثة. وقتها قيل أن القطار هو مصر وأن سائقه هو جمال عبدالناصر الذي يأخذها إلى الكارثة، وكانت مشكلة. كا كذلك أثارت روايه «ثرثرة فوق النيل» التي انتقدت سلبيات المجتمع أكثر من مشكلة، واذكر أن الأهرام برئاسة حسنين هيكل رفضت نشر كل من «المرايا» و«الحب تحت المطر» وكذلك الكرنك. ولاقتناع الكاتب والأديب رجاء النقاش بالمرايا نشرها في «الإذاعة والتليفزيون» كما نشر «الحب تحت المطر» في مجلة الشباب في وقت رئاسته لتحرير تلك المجلتين.

ونشر عبدالحميد جودة السحار صاحب مكتبة مصر رواية «الكرنك» بعد أن كانت الرقابة قد قرأتها وأدخلت عليها تعديلات عديدة هي ورواية «الحب تحت المطر» لتنشر الروايتان بصورة مشوهة لم أكن راضياً عنها وللأسف لم أتمكن من إعادة نشرهما بصورتيهما الأصلية لعدم وجود أصل أي من الروايتين لدي.

نوبل ... موطن الألم!

■ **الأديب الكبير نجيب محفوظ. يعتبر البعض جائزة نوبل هي جائزة الجوائز أوصك الغفران وربما وثيقة الاعتراف**

بمكانة الأديب والمفكر والعالم ورجل السلام. فهل معنى هذا أن من لم يحصل عليها لم يولد بعد خاصة أدباء وعلماء العالم الثالث؟

■■ سؤالك عميق ويكشف بعض مواطن الضعف في العالم الثالث الذي يفقد الثقة في قدراته وإمكانياته وينتظر حتى يمنحه الآخرون شهادة اعتراف بذلك، لكن وهذا هو الحق، هذه الجائزة من أرفع الجوائز العالمية حتى الآن وهي قيمة يسعى إليها الجميع . لكن القول بأن من لم يحصل عليها لم يولد بعد أو لم يأخذ شهادة مرور مسألة مبالغ فيها، ولكنها تنوه إلى موطن الألم لدينا، وأعود لأؤكد ما قلته ربما منذ عشر سنوات. أن العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم كانوا يستحقون تلك الجائزة عن جدارة خاصة الحكيم صاحب الانتاج المسرحي الغزير، لكن على أية حال لجنة الجائزة قد تمنحها لأديب غير معروف وتمنعها عن أديب ملء السمع والبصر لاعتبارات إنسانية وفنية في مضمون العمل الأدبي، ولهذا قيل أنها تأخرت على الألماني«جونتر جراس» مثلاً، كما أراها هكذا بالنسبة لجرهام جرين وألبرتو مورافيا واليوناني كازانتزكس صاحب « زوربا» و«المسيح يصلب من جديد» .

واعتقد أنه بدلاً من اتهام نوبل بالتحيز أو خدمة الأهداف الصهيونية كما يروج البعض لابد أن نعي أن كبار الأدباء في مصر والذين ذكرتهم من قبل جاءوا في عصر مليء بالعمالقة في الأدب الأوروبي وهو ماقلل فرص حصولهم على الجائزة وهو ما نوه إلى ضرورة ترجمة أدبنا العربي المعاصر حتى يتعرف عليه العالم ويدرك فنوننا وأدبنا وعشرات المبدعين الذين تذخر بهم الأمة العربية.

رواد العرب

■ **ما دمنا تطرقنا إلى الحديث عن المبدعين العرب وجائزة نوبل فماذا عن الأسماء التي ترشحها أو تزكيها لنيل تلك الجائزة الرفيعة؟**

■■ ضحك محفوظ وقال معاتباً : ألم نتفق بعد على عدم الرهان على ذاكرتي؟ ثم قال : تعلم أنني لم أقرأ بانتظام منذ عشر سنوات لأسباب إجبارية تتعلق بظروفي الصحية غير المستقرة فضلاً عن ضعف بصري . ولهذا لا أود أن أضغط كثيراً على ذاكرتي حتي استعيد منها الأسماء فأنسى بعضها عن غير قصد، لكن استطيع أن أقول وبارتياح شديد أن الأمة العربية لديها رموز أدبية قوية ومؤثرة تركت بصمات واضحة على الساحة الأدبية ولا زالت. خذ عندك شاعر الحب الذي رحل - فأذكره باسمه - فيقول نزار قباني شاعر كبير ، وكذلك عبدالوهاب البياتي والجواهري ونازك الملائكة والسياب و دنقل وحجازي وكذلك من الأدباء العظام أذكر على سبيل المثال الطاهر بن جلون ، وحنا مينا والطاهر وطار وعبدالرحمن منيف وأمين معلوف والطيب صالح وقائمة طويلة من الأصوات الأدبية والشعرية الجديدة التي تذخر بها أمتنا العربية. المشكلة ليست في الأسماء ولكن في التفرغ للإبداع وإيجاد جسر حقيقي لتوصيل صوت الأدب العربي للعالم ، وأذكر أن

الإنجليزية ساعدت شاعر الهند العظيم طاغور - إلى جانب موهبته - على اختراق أوروبا والحصول على نوبل.

زويل قتل الصدفة!

■ **عشر سنوات تقريباً تفصل بين حصول سيادتكم على نوبل الأدب وحصول د. أحمد زويل على نوبل العلم وبين السنوات العشر أو حتى الآن اتهامات وتلميحات بعدم القدرة وشبهة التميز؟**

■■ من حقك كعربي أن تغار من هذا الكلام- كما ألحظ عليك- وقد انزعجت لهذا فور حصولي على نوبل في ١٣ أكتوبر عام ١٩٨٨ وهذا التاريخ لا أنساه أبداً لكن متابعتي للجائزة وللحاصلين عليها سنويا في مختلف المجالات جعلتني أتوصل إلى قناعة مؤداها أنك ستلام حتما بحصولك على الجائزة وأن اللوم قد يطول شخصك، أو يطول لنتاجك الفكري أو الإبداعي، مثلما قيل أنني حصلت عليها لأن رواياتي تنتقد العالم العربي والمجتمع المصري ومن ثم منحي الجائزة هو تأكيد لشهادة إدانة مني لهذا المجتمع - وقد يمتد اللوم أو الاتهام لما هو أبعد من ذلك كأن يقول البعض أنك تهاجم الدين وتتطاول على الأنبياء مثلما قيل عن رواية ، أولاد حارتنا، والتي اعتبرها البعض سبباً مباشراً لمنحي نوبل إلى غير ذلك من اتهامات ، إلا أن المسألة التي تظل موضع نقاش هي ألم يكن ، س، من الناس أحق من غيره بهذه الجائزة ، وتلك واحدة يرددها أكثر الطامحين إلى الجائزة والناقدين لها ولصاحبها.

الشيء الآخر وهو مهارة هذا العالم الشاب أحمد زويل الخاصة والتي جاءت لتمحو الاتهامات... فقد قيل أنني حصلت على نوبل بالصدفة أما أن يكررها عالم مصري ويفعلها ويحصل على هذه الجائزة الرفيعةفلا مجال هنا للصدفة. وإنما هي قدرة إنسانية وعطاء خالص في بيئة ومناخ يسمح بذلك.

الظروف غير مواتية

■ **اعود وأكررأن البعض شكك في إمكانية حصول الدكتور زويل على جائزة نوبل في الكيمياء إذا كان قد بقى بمصر ولم يهاجر إلى أمريكا؟**

■■ قد يكون مع هؤلاء الحق فيما يقولون، ولكن هذا ليس عيباً في زويل ولا علاقة له بتلك المشكلة ، وأذكر أنني سمعت أن الرجل كان يعمل ويساعده فريق مكون من ١٥٠ باحثاً وعالماً يطلقون عليهم مجموعة زويل . ولك أن تتخيل هذا الرقم، ثم سمعت أنه انفق ملايين الدولارات خلال بضع سنوات على أبحاثه وتجاربه ومعامله ، فهل كان من الممكن أن تتاح له هذه الأدوات والأجهزة والملايين والمساعدين في مصر أو غيرها من الدول العربية بالطبع لا . هذا يعني ببساطة أنه لو بقي لما زاد عن كونه أستاذاً أو عميداً مثل طابور الأساتذة والعلماء البارعين في مصر والعالم العربي . وأعتقد أن المناخ من ناحية والأوضاع لدينا من ناحية أخري لا تساعد على الابتكار والتفوق . ومن ثم قبل ان نحاكم من اجتهد علينا أن نحاكم الظروف ونهيىء المناخ ونجعل السيادة لعصر العلم والتكنولوجيا لا مجرد التشدق باستيراد منجزات هذا العصر من

الغرب والوقوف أمامها دون دراية بقيمتها وكيفية تشغيلها وصيانتها.

والحق أقول أن مصر والعالم العربي يذخر بعقول واعية وقدرات خلاقة لكن الظروف غير مواتية.. التمويل مشكلة.. التنافس الفردي أيضاً مشكلة.

مجتمع طارد للعقول

■ **ردد زويل قبل فوزه بجائزة نوبل أن الفردية والأنانية تعجل بشيخوخة المجتمعات .. فكيف تهيىء المناخ العلمي الصحيح لترى عشرات من أحمد زويل؟**

■■ يضحك الأديب الكبير ويقول:« زويل قال كده .. معاه حق!» ، لكن تهيئة المناخ العلمي مسألة يجيب عنها العلماء، لكن يمكن القول أنه يلزمنا أكثر من مطلب أولاً قاعدة علمية تؤمن بالعلم والتكنولوجيا وثانياً تمويل كافي للإنفاق على الأبحاث والتجارب والأجهزة لا للانفاق على المرتبات المتواضعة فقط ثم معدات متقدمة واحتكاك عالمي خلاق وإيجابي ومطرد .

فالأديب يحتاج إن يطلع على الأدب العالمي والاسهامات الجديدة فيه. والعالم يحتاج أن يعرف نتاج العقل العالمي في مجال ما ويحتاج أن يرى ويجرب بنفسه وهذا يعني بعثات وتبادل علمي وثقافي واسع بعيداً عن تعقيدات الروتين.

وأعود وأكرر على نقطة قلتها أن د. أحمد زويل كان يعمل ومعه ١٥٠ مساعداً، وهنا أؤكد لك أن المصري والعربي قد ينجح كفرد ولكن في إطار العمل الجماعي لاتسأل عنه وهذه مشكلتنا الفردية والتي اعتقد أن سببها المباشر أسلوب التعليم الحالي القائم على المنافسة، والحاجة ملحة الآن لإعادة النظر في مناهج التربية والتعليم لتدعيم روح التعاون والعمل كمجموعة أو فريق يشعر كل فرد فيه بقيمته وينسب النجاح للجميع . بدلاً من أن تشهد أمتنا العربية حالات مستمرة من طرد العقول والكفاءات والكوادر والطاقات البشرية التي يحسن الآخر الاستفادة بها واستغلالها.

■ **قلت إن نظم التربية والتعليم لدينا بحاجة لإعادة نظر ... وماذا عن التعليم الجامعي ورؤية سيادتكم له؟**

■■ تبسط الأديب الكبير في حديثه وقال:« ياعم دول بيقولوا إن كليات التجارة فيها أكثر من ٧٠ ألف .. بالذمة ده كلام» ويستطرد محفوظ قائلاً: اعتقد أن نقطة البدء الحقيقية لاصلاح المجتمع لابد أن تنطلق من القاعدة ، من التعليم وهناك محاولات حقيقية وجادة في مصر لهذا الكلام ، وأعتقد أيضاً أن اهتمام الدول العربية ومنها مصر بالكم دون الكيف كارثة. البعض يباهي بأن لدينا كم جامعة وكم كلية وعدد ضخم من الطلبة. وأقول أن هذا وحده لايكفي ، نحن لسنا بحاجة إلى طوابير من الموظفين، ولا بحاجة إلى طوابير من العاطلين.

وأتصور أن الربط بين رغبات الطلبة من ناحية ، واحتياجات سوق العمل من ناحية ، وقدرات الدولة من ناحية ثالثة معادلة صعبة يجب حلها، فلا يجب اغفال رغبة الطالب فيما يحب أن يدرس وهنا أذكر أن والدي رحمة الله كان يأمل أن ألتحق بكلية الحقوق أو الطب لأكون طبيباً أو وكيل نيابة ولكنني التحقت بقسم الفلسفة بكلية الآداب حسب رغبتي التي كان من الممكن أن يقمعها والدي في ذلك من نهاية العشرينات

كذلك لابد أن نبحث في خطة التنمية وسوق العمل واحتياجاته بدلاً من أن تحول الجامعات والمعاهد التعليمية إلى مصنع تفريخ عشرات الألوف من العاطلين سنوياً الذين قد تتحول قدراتهم غير المستغلة إلى مشكلات يتكلف علاجها أكثر بكثير من تكلفة توظيفهم!

بين العلم والأدب

■ ما دمنا نتحدث عن التعليم ما رأى سيادتكم في وجود أكثر من نوع من التعليم في مصر .. تعليم حكومي ، أميري، وتعليم نموذجي وتجريبي وأجنبي ومدارس للغات ومادة تاريخ إختيارية ... ألا يؤثر على هوية الأجيال القادمة؟

■■ ضحك محفوظ للحظات وعقب سريعاً قائلاً : وجايز ياسيدي يكون ده مصلحة . لأن التنوع يثري الثقافات ويثري العقول ويرتبط بالقدرات وبحرية الاختيار التي سبق وتكلمت عنها بالنسبة لحق الطالب فيما يدرس . لكن مسألة أن تصبح مادة التاريخ إختيارية في المدارس فهذا كلام مرفوض لأن أمة بلا تاريخ لا مكان لها تحت الشمس.

وإذا كنت قلق بشأن تكوين العقلية العربية والروافد المسئولة عن ذلك بحسب فهمي للسؤال فإنني أؤكد لك أن التعلم ثم التعليم مسئول يأتي بعده روح وقيم المجتمع ونظام الحكم السائد فيه وهذا كله من شأنه أن يتعاون ويتكامل في صناعة العقول وتكوين عقلية الأجيال المقبلة ولن يتسنى ذلك إلا وفق خطة مدروسة تعي تجارب الماضي وتستوعب ظروف الحاضر وتتطلع إلى المستقبل، لا تركز على الأدب وحده ، أو العلم وحده ، أو الصنعة والحرفة المهنية وحدها وإنما تمزج بين كل هذه المجالات لتقدم جيلاً من الأدباء والفنانين والمفكرين والعلماء والصناع أيضاً.

ليست معركة

■ البعض رأى أن فوز د. زويل بجائزة نوبل أعاد للعلم هيبته ووضع العلماء في الصورة أكثر بينما توارى الأدب والأدباء قليلاً؟

■■ أجاب محفوظ بضحكته وابتسامته التي لازمته طوال الحوار دون أن يمهلني أكمال السؤال قائلاً : «ياسيدي هي خناقة، ليست هناك معركة بين العلم والأدب ، ولكلاهما دوره في المجتمع ، لكن ما حدث هو بمثابة نهضة أو قل انتفاضة، ويذكرني ذلك بحصولي على نوبل الأدب وقتها حدث تسليط ضوء كبير على الأدب العربي كله شعر وقصة ورواية ، وتكالب الناشرون على ترجمة الأعمال الأدبية العربية لي ولغيري من كبار أدباء الوطن العربي ومصر. أما اليوم فالأمور مختلفة أيضاً بحسب طبيعة ولغة العصر الذي نعيشه ، عصر العلم والتكنولوجيا ومن متابعتي المحدودة اسمع أن شاباً في مثل عمرك يمتلك أضخم شركة كمبيوتر تحرك العالم اسمه جيتس - على ما أذكر- كذلك هناك أحاديث مطولة عن ثورات علمية سريعة يشهدها العالم في الفلك والطب والكيمياء والفضاء والجينات والليزر وغيرها، اذن العالم يتحرك من حولنا، ولايجب أن نكف عن البحث أو نقف مكتوفي الأيدي . وأرى أننا نعيش الآن عصر العلم وأن أمتنا العربية أكثر حاجة الآن إلى

العلماء منها إلى الأدباء لأن أمة بلا علماء محكوم عليها بالفناء ، وهذا طبيعة تطور وسنة وجود ،لكن لا العلم يلغي الأدب ولا العكس بل ، ياسيدي، من الصالح أن يحدث التوأمة بينهما!

مجرد شعارات

■ بعيداً عن الأدب والعلم والثقافة الثالثة التي تجمع بينهما ، يتحدث العالم اليوم عن ثقافة السلام ، فما رؤية نجيب محفوظ لهذه الثقافة ؟

■■ حتى لا تكون هذه الثقافة مجرد كلام أو شعارات لابد قبل أن تطالب بها العالم العربي ، ولابد قبل أن تعلمها لأولادك أن تلتزم بها اسرائيل وأن تقبلها اسرائيل وأن تعود الحقوق والأراضي المغتصبة إلى أصحابها وأن تنضم إسرائيل إلى معاهدة حظر الأسلحة النووية.

ويستطرد نجيب محفوظ قائلاً: لابد أن يعم السلام قبل أن ننادي بثقافة السلام ، اذ كيف نتحدث عن ثقافة سلام ومازال إسرائيل تحتل أجزاء كبيرة فى الشرق الأوسط فى فلسطين والجنوب اللبناني والجولان السوري ، وما تزال إسرائيل تقوى من ترسانتها الحربية تدعمها الولايات المتحدة بأسلحة الدمار والفناء النووية.

كذلك أؤكد أن المسألة هنا ليست مسئولية العرب وحدهم حتى تطالبهم بقبول هذه الشعارات وإنما هي رهن تطبيق عالمي وتنتقل عدواها آلياً إلى كل الشعوب ، لكن من حيث المبدأ يمكن تعليم الأجيال هذه الثقافة بزيادة الجرعات الإنسانية فى المقررات الدراسية بدلاً من الابقاء على بعض الأفكار التي تكرس العنف والعدوانية لدى الصغار . إذن التعليم والتربية والإعلام معاً هم المدخل الصحيح لهذه الثقافة.

ثقافة عربية موحدة

■ من السلام إلى الديمقراطية وحلم الوحدة العربية... كيف يتحقق الحلم في ظل هذا التشرذم؟

■■ لا أود أن أكرر كلاماً نعيه جميعاً ويكفي أن أقول على المستوى الثقافي مثلاً أن العرب يملكون وحدة ثقافية منذ أقدم العصور مثل هذه الوحدة لابد من استثمارها وجعلها نواة لوحدة أشمل. ومقوماتها موجودة بشرط اخلاص النوايا ، فلماذا اذن لا نستلهم الثقافة والدين واللغة التي تجمعنا في وحدة أشمل .. وحدة سياسية عريضة وحدة اقتصادية نواجه بها التكتلات العالمية ، ولن يتسنى ذلك إلا إذا كانت الديمقراطية الكاملة هي مدخلنا إلى هذه الوحدة ، وأعتقد أن الشعوب العربية تعيش الآن مرحلة نضج ديمقراطي أشمل مما كانت عليه قبل نصف قرن... فلماذا لا نستغل هذا المناخ من الحرية في التوصل لصيغة عربية متكاملة؟!

■ بعيداً عن السياسة... هل تتغير أشكال التعبير الأدبي مع بداية الألفية الثالثة؟

■■ الأديب ابن عصره ، يعبر عما يراه في هذا العصر ويحاكي المألوف من الحياة وهذا لاينفي أبداً الرؤية المستقبلية للأديب أو الخيال الواسع له. لكن عاطفة مثل الحب مثلاً أو العلاقات العاطفية والإنسانية لا اعتقد أن تتبدل ، فالحب هو الحب وإن اختلفت أشكال التعبير عنه، وإذاكان الحب يمر بأزمة الآن لظروف ماسيبقى الحب وسيبقى

التعبير الأدبي وسيبقى الالهام الخاص لكل أديب وشاعر مهما اختلف الزمن.

■ **قلت للأديب الكبير هل تسمح بأن تختم هذا الحديث بالكلام عن المرأة والأسرة ورأيك في قانون «الخلع» الذي أقر في مصر مؤخراً؟**

■■ «عايز أيه بس من المرأة» قالها محفوظ ضاحكاً ثم استطرد: أنت تعلم أنني لا أقرأ ومتابعتي محدودة.. أعطني فكرة عن القانون وأنا أقول رأيي؟ فاجبته إلى ما يريد فقال: هذا القانون بهذا الشكل في صالح المرأة لأنه يعفيها من تسلط الرجل لكن كيف للفقيرة أن تستفيد به وهي لا تملك ثمن حريتها أو قل تملك بالكاد ثمن رفع دعوة الخلع، وأعتقد بصفة عامة أنه لاينبغي الاختلاف حول مبدأ أقره رسول الله صلي الله عليه وسلم، وأن كنت أرى أن الود والتفاهم بين الزوجين هو أفضل الطرق لحسم أي خلاف ينشب بينهما، فإذا كان من الممكن أخذ الحقوق دون اللجوء إلى المحاكم فهذا أفضل، أما اذا استحالت العشرة بين الطرفين فالمحكمة هي الحل.

أما الطلاق في الزواج العرفي فهذا احفظ لحقوق المرأة واعترافاً مدنياً بما لها من حقوق بموجب العقد العرفي بدلاً من تركها وهجرها بلا أدنى حقوق.

أما مسألة السفر هذه فلم افهمها جيداً لكن هي بحاجة لتأني واقرار صالح الطرفين الزوجة والزوج معاً لا أحدهما على حساب الآخر.

■ **وماذا عن حياة نجيب محفوظ الآن وماهي آخر ابداعاتك؟**

■■ حياتي طبيعية جداً لكن الابداعات انحسرت تماماً منذ ١٩٨٨ أو بعدها قليلاً، لأسباب عديدة بعضها يتعلق بحالة مزاجية، وبعضها يتعلق بسؤال يشغلني ما الجديد في هذه الفكرة التي طرأت على خاطري وأغلبها يعود لأسباب مرضية بحتة منها السكر وضعف البصر إلى حد كبير إضافة إلى الإرهاق ونظام الغذاء الصارم وجلسات العلاج الطبيعي، لكن من حين لآخر، حينما تلوح لي فكرة أدونها في ورقة وأعود إليها إلى أن تكتمل قصة قصيرة أنشرها في مجلة نصف الدنيا. أما الشيء الذي انتظم فيه وأحافظ عليه أسبوعياً فهو مقالي وجهات نظر الذي ينشر كل خميس بصحيفة الأهرام.

وكما أعتدت أدخل فراشي بعد منتصف الليل واستيقظ مبكراً، استقبل بعض الأصدقاء، وأتابع ما يحدث من حولي من خلال الآخرين.

شكرت الأديب العربي العالمي الكبير علي هذا اللقاء الممتع والممتد لأكثر من ساعة بمنزله المطل على نيل العجوزه.. ولملمت أوراقي ثم هممت بالرحيل.

★ ★ ★ ★ ★

بدون فلاش!

● عندما حدد لنا الكاتب الصحفي محمد سلماوي صديق الأديب الكبير نجيب محفوظ موعد اللقاء، نبهنا إلى أن التقاط الصور مع محفوظ سيكون بدون فلاش نظراً لحساسية بصره الشديدة للفلاش.

● حرص صاحب نوبل المولد في يوم الأثنين ١٩١١/١٢/١١ بالبيت رقم ٨ بشارع بيت القاضي بحي الجمالية بالحسين، على استقبالنا بنفسه وتقديم حبات الشيكولاته إلينا قبل بدء الحوار.

● الابتسامة ثم الضحكة العالية ومن القلب سمات أساسية غالبة على شخصية صاحب نوبل الهادىء ، فهو ينصت للسؤال بأذنه اليسرى - نظراً لضعف اذنه اليمنى تماماً- ويستوعبه ويتأثر به وينخرط في الضحك قبل الرد عليه ، ولا تخلو ردوده من قفشات طريفة تصل إلى حد النكات.

● يعتز نجيب محفوظ جدا بشخصية ، عطية الله، زوجته ورفيقة كفاحه التي يؤكد أنها تحملت الكثير لتكيف ظروفها وفق برنامجه ولتوفر له المناخ الملائم لممارسة الابداع وللحضور المنتظم في جلسة الحرافيش إلى جانب متابعتها الحالية الدقيقة لنظام غذائه الصارم.

● انقطع محفوظ عن القراءة اجبارياً منذ عشر سنوات لظروف صحية ويحرص أحد المقربين على المرور عليه صباح كل يوم لقراءة الصحف عليه.

● نجيب محفوظ شخصية منظمة صارمة تحافظ بشدة على المواعيد ، ومنذ سنوات عديدة وهو يأوي إلى فراشه مبكراً ويستيقظ مبكراً ويزاول رياضته المفضلة وهي المشي ، والذي انقطع عنه لسنوات بعد محاولة اغتياله عام ١٩٩٤ وبعد تأخر ظروفه الصحية.

● والدة الأديب الكبير لها مكانة خاصة في نفسه وتأثير كبير على حياته ربما يفوق تأثير والده ، فقد كانت عاشقة للآثار ، فضلاً عن عشقها الخاص لزيارة أولياء الله الصالحين واصطحابه معها خلال هذه الزيارات التي كانت مصدراً لشخصيات رواياته فيما بعد.

● عرف الحب قلب الشاب نجيب محفوظ خاصة بعد ان انتقل وأسرته للعيش بمنزل الأسرة بحي العباسية ، غير أن حبه كان من طرف واحد وكان لايجرؤ عن التعبير لمحبوبته به ، وقد عبر عن حبه هذا في «الثلاثية» التي تشابهت شخصيته الحقيقية مع شخصية كمال عبدالجواد بينما كانت فتاته في الحقيقة هي.

● كان اسم نجيب محفوظ نقمة عليه وسبباً في حرمانه من السفر في بعثة إلى فرنسا كان قد رشح لها مع آخرين حيث ظن مدير البعثات أنه قبطي ، وقد كان المدير قد اختار اثنين من المسيحين للسفر ولا مكان لمسيحي ثالث، حاول محفوظ وقتها تصحيح الوضع لكن بعد فوات الأوان، وقتها نقم على هذا الأسم المستمد من أسم الطبيب الذي قام بتوليد والدته واخراج هذا النجيب صاحب نوبل.

● نجيب محفوظ من رواد المقاهي بامتياز... له في معظم مقاهي مصر مكاناً وصور وذكرى وأصدقاء خاصة مقاهي حي الحسين... الفيشاوي تحديداً إلى جانب مقهى ريش ومقهى علي بابا بالتحرير والذي التقى فيه مع عضو بارز بالكونجرس ، ثم مقهى قشتمر بالعباسية ومقهى عرابي.

● عرف عن نجيب محفوظ عدم حبه للسفر ، حتى انه لم يسافر إلى السويد لاستلام جائزة نوبل بينما توجهت ابنتاه فاطمة وأم كلثوم لتسلم الجائزة بدلاً منه. ومع ذلك فقد سبق لمحفوظ أن سافر مرتين الأولى إلى اليمن والثانية إلى يوغوسلافيا في الخمسينات ، وهي رحلات يقول عنها أنها اضطرارية ولولا ذلك ما سافر أبداً خاصة وأن السفر يشعره بالإضطراب النفسي والضيق الشديد ■

المقام العراقي بين الماضي والحاضر

يحيي إدريس*

من الصعب بمكان أن نتحدث عن طبيعة وخصائص المقام العراقي بمعزل عن سياقات التدفق التاريخي والحضاري الذي روى أرض الرافدين ثقافة وعلماً وفكراً وتمييزاً .. وهذا الفن الخالد شأنه شأن كل الفنون والآداب والعلوم والفلسفات التي تعرضتْ إلى أنواع وممارسات سعتْ إلى تشويه الحقائق التاريخية والتقليل من أهميتها ومنابعها الوطنية والقومية وليس غريباً أن تنبرى الشعوبية وزعانفها ومخططاتها لابعاد النبوغات العربية في حقل الإبداع الموسيقي والثقافي عن موطنها في محاولة لا لباسها لبوسات غير عربية أو جعلها تمضي بتبعية مثقلة بافرازات الاحتلال والغزو التي شهدتها بلاد الرافدين منذ فئات السنين ومع هذا وذاك ظل فن الرافدين متجذراً في تربته وظلت ملامحه الوطنية تبهر الزائر والمغادر ... إن عقدة الأخذ من العرب لازالت قائمة في اذهان وكتابات الغربيين والشرقيين واستطاعوا من دفنها واثبات فكرة الاخذ من الغرب بعد مراحل الثورة الصناعية .. بيد أن الموسيقى والمقام يلاقيان تفسيرات وتعويقات وتشويهات .. بسبب قلة الانغام في بنية الكيان الموسيقي الأوروبي .. فهذه البنية تعتمد على مقامين موسيقيين رئيسيين هما (المايتر والمايجر) أي المقام الصغير والمقام الكبير وفي المصطلح العربي النهاوند والعجم ... وهما مقامات (ربع تون) أو (ربع الصوت) ويخلوان من شحنة التطريب والتعبير ويتوافقان مع التوزيع الهارموني .. في حين أن الموسيقى العربية الشرقية تعتمد على سبعة مقامات موسيقية (سلالم) هي (الرست ، البيات ، الحجاز ، السيكاه ، الصبا ، النهاوند ، العجم) وقبل الحديث عن مكونات المقامات العراقية واختلافها وتوافقها مع هذه السلالم الموسيقية وانفرادها بخصائص عراقية نود تذكير المتلقي بحالة واحدة تفضح نوايا بعض الباحثين الغربيين تجاه التقليل من الدور التاريخي لأهل العراق في النبوغ والحضور الموسيقى والغنائي في الماضي البعيد والحاضر... إن المعلومات التاريخية المادية والعلمية تؤكد حقيقة نشوء الآلات الموسيقية (النفخية ، القوسية، الوترية ، الإيقاعية) في أرض الرافدين وفي زمن البابليين و السومريين مثل (العود ، السنطور ، القيثارة ، الجوزة ، المزامير ، النايات ، الايقاعات) ومن

(*) مدير بيت المقام العراقي

الطبيعي أن تأتي مرحلة الكتابة الموسيقية (نوته) ثم باقي دور الحنجرة البشرة لتواكب عطاء الآلة الموسيقية وينشأ فن موسيقي وغنائي يجسد الحياة العراقية في تعاملها وتعاطفها الوجداني والفكري وفي أفراحها وأتراحها .. ولكي يبعد الغربيون الدور العراقي في هذا العطاء البشري المبكر ..

أخذ بعضهم يمارس لعبة خلط الأوراق ويطرح دراسات أكاديمية مفادها أن مقام النهاوند (الماينر) ظهر في بلاد الاغريقيين وأن أول نوته موسيقية ظهرت في اليونان أو في جنوب إيطاليا وراح بعض الشرقيين يفتري في هذه اللعبة ليقول ان أول نوته ظهرت في بلاد الهند أو في الصين .. وهذه التكهنات عملت علي تفعيل لعبة خلط الأوراق ومزج الألوان .. لكن الحقيقة التاريخية غير ذلك كما اشرنا قبل قليل والدليل الدوعي والمادي كشفته لجنة مشكلة في البرازيل تابعة لمنظمة اليونسكو مهمتها البحث والتنقيب عن إبتكارات الشعوب في الميادين الموسيقية والنغمية حيث اكتشفت هذه اللجنة رقيمات طينية مملوءة بالكتابات والرموز وبعد عناء وشقاء استطاعت من فك وحل الرموز البابلية فظهر ان البابلين أول منَ اكتشف مقام النهاوند مع تدوينه بالحروف الموسيقية وقدمت اللجنة اكتشافها في ندوة بابل الدولية التي انعقدت ببغداد سنة ١٩٨٩ ووزع الباحث الأثري فاروق العمري نشرة اللجنة على المشاركين كما ارسلت هيئة الندوة نشرات إلى كل المؤسسات الموسيقية في العالم ومنذ ذلك التاريخ غابت بعض الافتراءات والتشويهات في الدراسات الأكاديمية ولعل مخالب الغربيين في هذا المجال عادت إلى مخابئها ريثما يحين زمن الاشهار والتجريح والتمزيق .

هذه حالة واحدة من حالات الطعن بعبقرية العراقيين والعرب والغاء موقهم الرائد في الابتكار والإبداع ... والمقام العراقي جزء من هذه الحالات وفيما يلي توضيح لماهية المقام ...

المقام العراقي أسلوب غنائي كامل متكامل بني على مكونات السلالم الموسيقية لصياغة الحنجرة البشرية باتجاه الغناء والطرب ولكنه تميز بخصوصيته العراقية ... وللمقام أصول أصبحت ثوابت في الشخصية العراقية لاتقبل التغيير والتلاعب لكنها تستوعب محاولات التجديد في التلاحين المؤداة من صلب المقامات... وهناك مقامات تقبل الاضافة ولكنها ترفض الحذف والاختصار ... إذن فالمقام العراقي شكل غنائي اشبه مايكون باللوحة التشكيلية ... ففي المقام تمتزج الأنغام لتكوين شخصية المقام وفي اللوحة تمتزج الألوان لتكوين الفكرة أو رؤية الفنان إنه أسلوب خاص بالعراقيين وحدهم ... وما تؤدي من مقامات في البلدان الإسلامية يختلف تمام الاختلاف عن المقامات العراقية فشعوب هذه البلدان تعرفت على المقام بعد إسلامها في حين أن المقامات العراقية تمتد إلى ماقبل المرحلة الاسلامية بمئات السنين .. وصاحبتْ المقامات آلات موسيقية تقليدية هي السنطور والجوزة والنقارة والطبلة ونشأتها بابلية ..

وفي العراق أكثر من أربعين مقاماً الأمر الذي يثير حفيظة الغربيين والشرقيين وأكثر من ستة وثلاثين طوراً ريفياً تستمد نشاطها من طبيعة المقامات من الناحية النغمية والانشادية وللمقام اركان ثابتة هي التحرير أي بداية نطق النغم

المقامي .. (٢) الجلسة وهي مجموعة أنغام منسجمة مع طبيعة النغم المقامي وتكون تمهيداً هندسياً نغمياً للصعود بالصوت إلى لحظات التجلي ويسمى الصعود بـ (الميانه) أي الصيحات العالية ثم النزول من الميانة الى مجموعة أنغام أخري وصولاً الي محطة التسليم المقامي لتأتي (البستة) الأغنية الملحنة من المقام ذاته .. وهناك مقامات تخلو من التحرير وتسمى مقامات (البدوة) مثل المحمودي .. ومقامات تغني فيها القصائد العربية الفصيحة مثل الرست ، البيات ، الحجاز ديوان ، السيكاه ، الصبا ، النوى ، العجم عشيران ... وغيرها ... ومقامات تغني فيها الموالات (الزهيريات) مثل الجبوري، شرقي رست ، شرقي دوكاه ، قطر ، حجاز كاركرد، ، حجاز كار ، بهيرزاوي وغيرها وهناك مقامات تصاحبها الإيقاعات منها الراشدي، الشرقي دوكاه ، اللحليلاوي ، وغيرها ومقامات لاتصاحبها الايقاعات (صولو) منها (الأوج ، الأوشار ، البنجكاه) .. ومقامات مستقلة الاسلوب والشخصية الوطنية منها اللامي ، الكرد ، المخالف ، الككلي ، السعيدي ، الباجلان ، البشيري ، الحجاز آجغ ، دشتعرب ، القزاز ، التفليس الجمال ، المثنوي .. وبعض هذه المقامات عبارة عن قطع تغمية داخلية في صلب المقامات المعروفة حولها الرواد الى مقامات مستقلة الاداء وفيما يلي جدول بالمقامات وفروعه والكلام المغنى والايقاع ليكون واضحا أمام الجميع ويسلط الضوء على أهمية التعددية المقامية

م	المقام الرئيسي وفروعه	الكلام المغنى فيه	الايقاع
١ ـ	البيات	الشعر الفصيح	موسيقاه خالية من الإيقاع
	● الابراهيمي	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك من التحرير إلى التسليم
	● الجبوري	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك من التحرير إلى التسليم
	● المحمودي	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك من التحرير إلى التسليم
	● المكابل	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك من التحرير إلى التسليم
	● البهيرزاوي	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك من التحرير إلى التسليم
	● الناري	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك من التحرير إلى التسليم
	● عريبون عرب	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك من التحرير إلى التسليم
	● شرقي دوكاه	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لإيقاع الوحدة
	● المسجين	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لإيقاع الوحدة $\frac{٤}{٤}$
٢ ـ	الرست	الشعر الفصيح	موسيقاه خالية من الإيقاع وفيه فاصلتان موسيقيتان الأولى ايقاعها الوحدة $\frac{٤}{٤}$ والثانية ايقاعها سنكين سماعي $\frac{٦}{٤}$
	● البنجكاه	الشعر الفصيح	موسيقاه خالية من الإيقاع
	● شرقي رست	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لايقاع الوحدة $\frac{٤}{٤}$

٣ -	جهاركاه	الشعر الفصيح	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك ١٢/٤ من التحرير الى التسليم
	● الطاهر	الشعر الفصيح	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك ١٢/٤ من التحرير الى التسليم
	● الراشدي	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لايقاع الجورجينا
	● عجم عشيران	الشعر الفصيح	موسيقاه خالية من الإيقاع
٤ -	الحجاز ديوان	الشعر الفصيح	يدخل في موسيقاه ايقاع الوحدة من الميانة الى التسليم
	● عربيون عجم	الشعر الفصيح	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك من التحرير إلى التسليم
	● الحويزاوي	الشعر الفصيح	موسيقاه خالية من الإيقاع
	● القطر	الموال البغدادي	موسيقاه خالية من الإيقاع
	● الهمايون	الشعر الفصيح	موسيقاه خالية من الإيقاع
	● الدمي	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك من التحرير الى التسليم
	● الحجاز كار	الموال البغدادي	موسيقاه خالية من الإيقاع
٥ -	الصبا	الشعر الفصيح	موسيقاه خالية من الإيقاع ويوجد فاصل ايقاعه الوحدة
	● المنصوري	الشعر لفصيح	موسيقاه خاضعة لايقاع السماح ٣٦/٤ واليكرك ١٢/٤
	● الحديدي	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك من التحرير الى التسليم
٦ -	الحسيني	الشعر الفصيح	موسيقاه خالية من الإيقاع
	● الارواح	الشعر الفصيح	موسيقاه خاضعة لايقاع الوحدة من التحرير الى التسليم
	● الأورفه	الشعر الفصيح	موسيقاه خاضعة لايقاع الوحدة من التحرير الى التسليم
	● الدشت	الشعر الفصيح	موسيقاه خالية من الإيقاع
٧ -	السيكاه	الشعر الفصيح	موسيقاه خاضعة الى إيقاع السماح واليكرك
	● الاوج	الشعر الفصيح	موسيقاه خالية من الإيقاع
	● الاوشار	الشعر الفصيح	موسيقاه خالية من الإيقاع
	● الحكيمي	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة الى ايقاع اليكرك من التحرير الى التسليم
٨ -	النهاوند	الشعر أو الموال	موسيقاه خالية من الإيقاع
	● الخنبات	الشعر الفصيح	موسيقاه خاضعة لايقاع اليكرك
	● النوى	الشعر لفصيح	موسيقاه خاضعة لايقاع السماح وعند الميانه اليكرك
٩ -	المخالف	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة الى إيقاع اليكرك
	● الكلكلي	الموال البغدادي	موسيقاه خاضعة الى إيقاع اليكرك

وللمقام العراقي مدارس وأساليب وخصوصيات اقليمية واتجاهات ادائية نستعرضها في مقال لاحق ونتوقف عند أصحابها وروادها .. كما أننا سنقدم أهداف بيت المقام العراقي منذ النشأة والى يومنا هذا وبعض المؤسسات الموسيقية المعنية بشؤون المقام والغناء .. وللموضوع صلة ■

ندوة «موقفنا الفكري تجاه الغرب»

للدكتور / عبدالقادر القط والدكتور لويس عوض

أدارها الأديب / الطيب الصالح

إعداد : محمد عصفور *

أهتم النادى بإقامة الندوات التى تطرح الرأي والرأي الآخر في معالجة العديد من القضايا ومنها الندوة التى شارك فيها د. عبدالقادر القط ود. لويس عوض تحت عنوان «موقفنا الفكرى تجاه الغرب» وقد أدارها الأديب الكبير الطيب صالح وأقيمت بتاريخ ٨٨/١١/١٥ بالدوحة وفيما يلى ملخص لوقائع هذه الندوة.

بدأ الأستاذ الطيب الصالح بمقدمة قال فيها : لنتذكر ونحن نتحدث عن الغرب أو عن علاقة فكرنا بالغرب أن الغرب ليس شيئاً واحداً وأن فيه أشياء حسنة وأشياء قد لا تروقنا . إن أوروبا مكان جذاب طبيعته تجذبنا ومدنه تجذبنا وكثير من فكره يجذبنا ويعني أننا لا نتعامل مع حضارة كريهة لنا ولكن مع حضارة فيها كثير من عناصر الجاذبية وهذا هو أس المشكلة لأنها لو كانت حضارة كريهة لهان الأمر ، لذلك كانت هذه العلاقة المتأرجحة الغامضة التى فيها قبول ورفض وحب وكراهية وقُرب وبعد.

والآن نبدأ بالدكتور لويس عوض ليقدم لنا عرضاً مختصراً عن لقاء الحضارات بوجه عام.

● الدكتور / لويس عوض (لقاء الحضارات):

إن لقاء الحضارات يمر عادة في دورة جدلية تبدأ بصدام الحضارات ثم بحوار الحضارات وبعد ذلك لقاء الحضارات . ولنسأل هذا السؤال : ماذا تعلم الغرب من الحضارة العربية ومن الإسلام؟

– لقد حفظ العرب ونصارى المشرق تراث اليونان والرومان الوثني في مدوّناتهم وأديرتهم مما مكن الأوروبيين من تجديد معرفتهم بفلسفات جاهليتهم المظلمة وآدابها وعلومها ، ظهرت اجتهادات تدل على التأثر بمؤثرات إسلامية كدعوة البعض للتوحيد المطلق وكمحاولات التوفيق بين الدين والدنيا في المذاهب البروتستانتيه المختلفة . وإذا كان لنا أن نستخلص قانوناً عاماً يسري على كافة الثقافات والحضارات فهو أن الثقافات والحضارات تنطوي على نفسها وتتقوقع وتصاب بالجمود باسم المحافظة على هويتها في أزمنة الضعف والهزال وفي أزمنة العدوان عليها، وهي تشعر بهويتها وتصاب بالخيلاء في أزمنة عدوانها على الغير .

● الطيب الصالح:

ويعلق الأستاذ الطيب الصالح قائلاً : بعد هذه المقدمة المفيدة التي انتهى فيها د. عوض إلى أن مرحلة انتهت بتصدير الأفكار والبضائع ولعلها

(*) مدير نادي الجسرة الثقافي

انتهت بفرض الأفكار والبضائع ، وسيواصل الدكتور القط هذا العرض في اللقاء بين الشرق والغرب بدءاً من حملة نابليون في مصر التي كانت حدثاً مهماً في التاريخ .

● الدكتور عبدالقادر القط :

منذ الحملة الفرنسية على مصر ، دخلت الأقطار العربية في مرحلة فكرية عرفت بحركة الإحياء ، قامت على جانبين مهمين هما إحياء الأدب العربي والشعر العربي ودراسته دراسة تقوم على منهج علمي جديد ثم الحفاظ على اللغة العربية وهذا كان شيئا مهماً في اللقاء بين هاتين الحضارتين لأن العرب واجهوا كثيراً من العلوم التى تستخدم كثيرا من المصطلحات التي لم يكن لها وجود فى اللغة العربية .

ثم كان ما هو معروف في حركة الإحياء في الشعر العربى الحديث على يد البارودي. ثم بدأت الحركة الرومانسية في الأدب العربي وكان طبيعياً لو كان الانتقاء شاملاً وليس على سبيل الانتقاء الذي يخضع للاختيار الشخصي والظروف الشخصية فكان طبيعياً أن يبتدىء الأدب العربي أو الأدباء العرب في الرواية في الإفادة من المذهب الواقعي الذي كان سائداً ولكن وقعت العودة إلى المذهب الرومانسي الذي كان سائداً هذا الاستعمار الاقتصادى أو السياسي لم تكن ركيزته الجيوش والسلاح ولكن ركيزته الفكر فكان طبيعياً أن يحاول أن يتسلل بفكره ويؤثر بقيمه على القيم العربية لكي يسيطر من خلال الفكر على ما لم يعد قادراً على السيطرة عليه من خلال السلاح وهكذا بدأ الإحتكاك الحقيقي بين الحضارة العربية الأصلية وبين الغزو الأوروبي وبدأنا نناقش مانسميه بالغزو الفكري أو مناقشة قضية الأصالة والمعاصرة .

● الطيب الصالح :

أكمل قائلاً : سنتطرق الآن إلى الأفكار المثيرة للجدل حيث نستمر مع الدكتور لويس عوض ليحدثنا عن ملامح الفكر العربى المعاصر في إطار موضوع المحاضرة «موقفنا الفكري تجاه الغرب» ، يحدثنا الدكتور عوض في هذا الموضوع بالإشارة بصفة خاصة لما يظن هو بأنه بحث مبالغ فيه عما تسميه بالهوية .

● الدكتور لويس عوض :

واصل الدكتور لويس حديثه قائلا : لقد كثر الكلام عن قضية الأصالة والمعاصرة ، ولم يكن الأمر كذلك فيما مضى في عهد الديمقراطية الليبرالية ، كثر أيضاً البحث عن الذات أو التساؤل عن هويتنا وكأننا لا نعرف من نحن وكأننا غير واثقين من سلامة أصلابنا ومن مجد أجدادنا ، لماذا كثر طرح التساؤل عن الهوية؟ يضاف إلى هذا كثرة الكلام عن الغزو الفكرى ، إن المتحدثين عن الأصالة والمعاصرة بطريقة سحرية وصلوا إلى نوع من الحل السهل المريح لجميع الأطراف ومرادهم أن تستريح جميع الأطراف من سلفيين ومستقبليين وثوريين ، يقولون : لابد من المحافظة على الأصالة ولابد من المحافظة على المعاصرة وكأن العملية عملية آلية سهلة التحقيق . في كثير من الأحيان نجد أن نفس الناس الذين يكثرون الكلام عن الأصالة يركبون المرسيدس دون تحرج ويركبون الطائرة دون تحرج وهم يتمتعون بجميع مزايا الحضارة المادية والمعاصرة وبعد هذا يتحدثون عن

الأصالة . مشكلة أخرى نلاحظها في ثقافتنا المعاصرة وهي مايمكن أن نسميه الخوف من الحرية، في وقت من الأوقات كانت المجتمعات العربية تتطلع إلى الحرية وأنا لا أقول الخوف من استرداد الحرية من المعتدين والمستعمرين . هذا الخوف من الحرية هو من القضايا المميزة لثقافتنا في الربع قرن الأخير . وأخيراً هناك كثرة الكلام وتشديد الهجوم على العلمانية دون فهم لمعنى العلمانية لأن بعض الناس يحاولون تصوير العلمانية على أنها كفر . والعلمانية لا تتجاوز فكرة فصل الدين عن الدولة في نظام الحكم . هذه في تصوري أهم سمات الثقافة في عصرنا الحديث وهي تطرح مشاكل لا أملك حلولاً لها وهي جديرة بالتفكير ولا سيما بتفكير رجال الاجتماع.

● الطيب الصالح:

علق قائلا : لا بد لي من القول بأن فكرة مايسمى بالهوية عندنا هي كلمة غريبة ونرجو من أساتذتنا أن يجدوا بديلاً عنها . سيتعرض الدكتور عبدالقادر القط إلى أن في تقديره أن العلاقة بين العالم العربي الإسلامي والعالم الأوروبي كانت في وقت من الأوقات تسودها روح من التسامح والاعتدال ثم تغير الحال . لماذا تغير الحال؟ ولماذا توترت هذه العلاقة؟ ولماذا قامت المشكلة وما طبيعة هذه المشكلة؟

● د. عبدالقادر القط :

حول كل تلك التساؤلات تفضل د. عبدالقادر بالمناقشة قائلاً : لكي نفهم طبيعة المشكلة لا بد أن نتحدث عن عناصرها الثلاثة : العنصر الأول : الحضارة الغربية والمجتمع الغربي ثم المجتمع العربي ثم الصلة بين الجانبين. إن المجتمع الأوروبي يدخل مرحلة جديدة تماماً وفي المقابل ماذا صنع المجتمع العربي منذ أن التقى بالحضارة الغربية؟ لقد أبطأت خطوات المجتمع العربي في التطور لأسباب سياسية واستعمارية وعسكرية معروفة وللنزعة مشدودة إلى الماضي إلى حد كبير أيضاً، فزادت الهوة بين الجانبين وكان تطور المجتمع العربي تطوراً غير متساو وغير متناسق ، هناك مجتمع يتقدم بخطوات واسعة حتى لا ينسلخ عن حضارته ليصبح حضارة إنسانية جديدة تماماً وهناك مجتمع ما زال مشدوداً إلى الماضي متطوراً في بعض قطاعاته العليا محافظاً في كثير من قطاعاته المختلفة فزادت الهوة ومع زيادتها زادت وطأة الفكر الغربي على المجتمع العربي نتيجة العنصر الثالث وهو طبيعة الصلة بين هذين المجتمعين بعد أن كانت الصلة في المرحلة التي تحدثت عنها تخضع للمصادفة وللظروف الشخصية وللانتقاء أصبحت صلة شديدة الوطأة مفروضة على المفكر العربي والأديب العربي . إن التراث الذي دائماً نلجأ إليه لنحمي أنفسنا مما نسميه الغزو الفكرى كان في وقت من الأوقات حاضر أمة له مالكل حاضر من مساوىء ومحاسن.

يجب أن نحاول أن نتشبث ببعض مقومات لغتنا حتى لاتطغى عليها اللغات الأوروبية لأن اللغة ليست مجرد ألفاظ وإنما هي مقوم جوهري من مقومات الشخصية وأن نتشبث بالصالح من تراثنا . وإذا أردنا أن يكون لنا مشاركة وأن يكون لنا شخصيتنا فلابد من أن نشارك أيضاً في العلم الحديث ، هذه المشاركة بطيئة إلى حد كبير وهذا ما يجعلشعورنا بوطأة الحضارة الغربية

ومنجزاتها التكنولوجية هي التي تجعلنا نشعر بالغزو الفكري.

● الطيب الصالح :

وفي نهاية الندوة ختم الأستاذ الطيب الصالح بكلمات قائلاً : نحن نفكر أن المثل الأوروبي في التطور الذي نجري وراءه مثل متطور ومنتهي بينما هو عرضة للجدل في أوروبا نفسها فهل هو نهاية المطاف بالنسبة للإنسان؟

ثم النقطة المتصلة بموضوع التعددية الثقافية التي يبدو لي من العيش في أوروبا أن أوروبا لم تقبلها تماماً وهي أن كل قطعة في العالم لها جرسها الخاص واتجاهها الخاص وأسلوبها في حل مشاكل العيش وطريقتها في صنع ثقافتها وفي التوجه إلى الله سبحانه ■

مجهول الشعرية

شعرية النشاة / شعرية التحول

الدكتورة خيرة حمر العين*

أثيرت أسئلة الانزياح ، وبشيء من الريبة والحذر وكثير من التقصي ، والتأمل، والبحث. ولقد حاولت معظم الاتجاهات النظرية ارساء مفهوم اصطلاحي لظاهرة بدت وكأنها ضد الاصطلاح. وهكذا تنوعت الرؤية الموجهة إلى ضبط نظام هذه الظاهرة . فتعددت بتعدد الشعريات ، غير أنها شغلت تصورا واضحا وضعت فيه لأول وهلة وهو السياق الذي ظهرت فيه (اللغة) . وبذلك استطاعت معظم الكفاءات النقدية مقاربة ظاهرة الانزياح دلاليا ، وجماليا، وتاريخيا من داخل اللغة نفسها ، وانبعثت هذه الظاهرة لترافق انحراف اللغة الشعرية وأنماط انزياحاتها لكنها ارتطمت باشكالية القاعدة أو المعيار الذي تتحدد في ضوئه هذه الظاهرة .

وهكذا نشأت الشعريات محاولة فك الحصار عن اللغة الشعرية ونزع القيود عنها الا أنها لم تنه الاشكالية بل سرعان ما أثارتها من جديد.

١ - شعرية النشأة/ شعرية التحول

لقد كان من الصعب على الشعرية أن تضع حدودا قاطعة لمسألة الأدب وإعادة فهمه بمعزل عن نظام اللغة. بيد أنها استبعدت مختلف المسلمات التي كانت سائدة وظهر مفهوم الشعرية ليدحض تلك المسلمات ويعيد الواقعة الأدبية إلى جوهر انبثاقها الأول (اللغة) «فكان موضوعها الأدبية وليس الأدب، أي مايجعل من عمل معين عملا أدبيا» (١)

وهي تعنى باستخلاص القوانين العامة ومكونات الخطاب الشعري ، اذ ليس هدف البيوطيقا البحث عن معنى الاعمال المفردة بل الكشف عن القوانين العامة التي تساعد على انتاج الأعمال الادبية» (٢) . واذا كان البعض يطلق عليها الادبية أو الأدبوية قياسا على المفهوم الاصطلاحي والدلالي ، فإن البعض الآخر يسميها البيوطيقا تماشيا مع المعنى الاشتقاقي Poetica المأخوذ عن اليونانية .

وتجاوبا مع هذا المفهوم وجد أولئك وهؤلاء في اللغة تجسيدا حقيقيا لمبادئهم ، وتم نبذ بعض التجليات السوسيولوجية والنفسية التي سيطرت على الواقعة الشعرية (Le fait poetique) وراحوا يبحثون عن نظامها في حيثيات اللغة نفسها باعتبارها انبثاقا عنها، ولما كان غرضهم هو تميز اللغة الشعرية عن اللغة اليومية

(*) كلية الآداب - جامعة وهران بالجزائر

والاستخدامات اللغوية الاخرى ، فقد تطلب ذلك وعيا باللغة والاسلوب والصياغات المختلفة والبنيات الايقاعية السائدة والمبتكرة ، والمستويات النحوية والصرفية ... وغيرها مما يدخل في علوم البلاغة ، واللغويات ، والجمالية..

وإذا أرادت الشعرية القفز أو الوثب على هذه المنظومات التي تشكل كل واحدة منها نسقا يشمل جملة أو عبارة أو نصا ، ويدخل في النظام التركيبي والدلالي لها، فإن عليها أن لاتبحث فقط في مكونات الشعري أو الأدبي وخصائصه ، وإنما أيضا في مايضمن لهذه الخصوصية شيئا من الاستقلالية ويجعلها نادرة ومستوحاة.

من الواضح أن الشعرية قد بدأت كثورة ضد المعايير الخارجة من النص، والتي فرضت تمسكها به واعتبرته امتدادا لها ، وكان في وسعيها حينئذ أن تتبنى قانونها الخاص. وقد ساعدت اللسانيات على مد الشعرية بالأساس العلمي حتى أمكن لها ، أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص، [٣] وبدافع من ارساء منهج علمي، فقد ظل هدف الشعرية هو أقتراح نظرية لكيفيات انبثاق الخطاب الأدبي واشتغاله . وهي لاتجعل من نفسها البديل الوصفي أو التاريخي أو الدلالي لنظرية الأدب ولكنها نشأت في ظل تطورات جمالية وإبستيمولوجية أخذت الكثير من النظام الأدبي نفسه . محاولة بذلك تجنب اخضاع الأدبي أي نمط تحليلي قسري، وإنما تطلعت إلى اكتشاف القوانين الذي جعلها تتبنى مبادىء اللسانيات على حد ماجاء لدى جون كوهن من أن ، اللسانيات قد صارت علما يوم تبنت مع سوسير مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة نفسها ، ويجب على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه، فالشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون مبدأها الأساسي والشاعر بقوله لابتفكيره وإحساسه. إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار ، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي،[٤] ما من شك في أن إبداعية الفن الشعري قد تجاوزت بلاغة المضمون لتبحث عن شكل جديد للمقول تصبح فيه العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشكيل وتكوين غير أن اللسانيات ليست الحل القطعي أو المنهج النهائي، وإنما تبقى مجرد رؤية تطل بها على تخوم اللغة وفضاءات النص اللامتناهية بينما لايمكنها أن تمنحنا كل الأدوات التي نطمح للحصول عليها. وهكذا فقد أشار تودوروف إلى قصور اللسانيات لاهتمامها بنمط معين من البنى اللسانية ، ولذلك فمن الضروري العودة إلى الأنماط التي تعالج في ضوء الانثروبولوجيا والتحليل النفسي . ويبدو أن نظرة تودوروف ستكون أكثر شمولية لأنه في الواقع ، يتجاوز العلاقة بين الشعرية واللسانيات إلى العلاقة بين اللغة والأدب. [٥]

ومن الملفت للنظر ، أن تودوروف يقارب الشعرية في ضوء المفاهيم السابقة واللاحقة ، ويحاول أن يستمد مقومات التأمل الذي يسعى إلى تعميقه من التاريخ والعلوم الإنسانية والجماليات ، كما يطمح إلى توسيع أفقها لتشمل منظومات القراءة الوصفية والتأويلية دون أن تقع في وهم التعلق بإحداها ، وإنما يرغب في التماس نمو حقيقي لشعرية جمالية وعلمية وإجرائية

استنادا إلى فن التأويل الذي «يسبق الشعرية ويليها»[٦] وفي الوقت الذي يوطد فيه تودوروف الصلة بالتأويل ويرى العلاقة بينه وبين الشعرية هي «بامتياز علاقة تكامل، تبدو العلاقة لديه بين الشعرية والعلوم الأخرى علاقة تنافر»[٧] والحقيقة أن تودوروف حين يبدي تمسكه بالتأويل فلأن علاقة الشعرية به تستمد خصائصها من داخل النص ذاته وتتخذ النص موضوعا لها. أما العلوم الإنسانية فانها تبتعد عن النص وتركز على المنهج الذي يجعل من النص موضوعا لتأمله وحسب «وجاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي لاتسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل» [٨].

لقد حملت الشعرية بواعث ظهورها ومن شأن هذا الظهور أنه قادها إلى متاهات تشتبك بسؤال المنهج والنظرية . لقد حاولت تطوير رؤية جديدة لفهم النصوص وتحليل شروط وكيفيات نشأتها، وقد رافق هذه الرؤية ضرورة استقلالية الأدب واستقلالية نظريته، ومن ثمة أقبلت الشعريات على تعددها وتنوعها إلى تصور موضوعها الذي هو الادبية لكنها ظلت مترددة أمام تحديد خصائص هذا الموضوع ولعله المأزق الذي جرها إلى اشكالية اللغة الأدبية بوصفها نظاما يختلف عن الأنظمة اللغوية الأخرى.

فكيف نبرر هذا النظام في حين أن خصائصه الأكثر تميزا قد يشترك مع بعض الملفوظات أو الخطابات غير الأدبية؟.

فمن خلال هذه الالتباسات تعرف الشعرية اختلالا بصفه ، فإن ذيلك، بمفترق طرق الشعرية من حيث إنها تقع في الجانب الآخر للغة وفي قلب اللغة معا وهذا مايجعل من الناقد الاسباني خوسيه ماريا يعتقد على وجه التحديد أننا أمام مفترق يؤثر في الواقع على مكان النظرية الشعرية[٩].

وتماشيا مع الرغبة في إثراء هذا العلم الذي يعني «بالأدبية» كان على الشعرية أن تضيف إلى حقل الدراسات القديمة مايضمن لها بعدا معرفيا مغايرا يتحقق بفعل التعامل مع النص أو العمل الأدبي بوصفه ذلك الشكل من الانبثاق الذي يجسد حضوره الخاص . وإذ قامت معظم الشعريات على تمييز ماهو «أدبي» ، فإن ذلك سوف لن يتحدد الا في ضوء من الامكانات الواضحة والمستقلة ولذلك نجد جاكبسون يؤكد على أهمية الوظيفة الشعرية (المهيمنة) التي لاتحدد وجود «الشعري» في أي ملفوظ لغوي وحسب ولكنها تكشف أيضا عن درجة استحواذه وانتشاره . «ومن وجهة النظر هذه، فأن العمل الشعري لايحدد بوصفه العمل الذي لايحقق الوظيفة الجمالية وحدها، ولا الوظيفة الجمالية مع الوظائف الاخر ، بل ان العمل الشعري يحدد بوصفه تلك الرسالة اللغوية التي وظيفتها الجمالية هي المسيطر فيها» [١٠]

ومن بواعث الاهتمام أن يطور جاكبسون الشعرية بالنظر إلى وظائف الاتصال اللغوي مبرزا طبيعة كل وظيفة ليبرهن بعد ذلك أن الوظيفة الشعرية ليست مناقضة لتلك الوظائف ولكنها تدخل في نسيج أعلى يثمن حضور الشعر وكماله من حيث هو «اللغة في تحققها الجمالي وأن ملمحها هو «Un enonco vlsant Pex-

presion، بمعنى أن الوظيفة الشعرية (أو الجمالية) تؤكد شكل (أو تعبير القول) وأن العامل المهين في اللغة الأدبية هو شكل الرسالة واللغة الشعرية تفضل الرسالة (الشكل) على أي عامل آخر ، والكلمة في اللغة الشعرية ليست مجرد احلال للشيء المتعين (كما يحدث في الرسائل التي تسود فيها الوظيفة الاشارية) وليست تفجيرا لعاطفة (كما يحدث عندما تسود الوظيفة التأثرية) . فالكلمة الرسالة – في اللغة الشعرية ينظر اليها بصفتها كلمة في شكلها نفسه وفي وضعها الصوتي والنحوي – الصرفي ، والمعجمي . وهذا ماأراد جاكبسون أن يقوله عندما قال بأن الوظيفة الشعرية هي «التوجه نحو الرسالة بصفتها رسالة» (١١)وقد يعكس هذا التصور موقف الشعرية من البلاغة القديمة التي لم تعطنا معرفة بالنص بل قدمت لنا أوصافا ومعايير ، بينما استعادت الشعرية استقلالية الفرع الأدبي والشعري على الخصوص في ضوء نظرية الانزياح التي تأرجحت بين النسبية والاطلاقية غير أنها أسفرت عن وعي متقدم بالاشكال المنبثقة ، وأفرزت وجهات نظر متطورة حاولت تنمية نظرية عامة للشعرية واستطاعت ربطها بالجمالية واللغويات.

حتى وان قامت الشعرية على دحض المناهج السابقة التي اتخذت من الادب موضوعا لتحاليلها واستطاعت (الشعرية) تشييد صرحها على استقلالية موضوعها (الخطاب الأدبي) فأنها لم تحقق التكامل الشامل الذي تطلعت اليه في البداية في مبادىء التأويل ثم في اللسانيات.

فهل يمكن بحث الشعرية من جديد في ظل التاريخ الأدبي؟

لايستبعد تودوروف الاهتمام بالشعرية التاريخية مبررا ذلك بارتباط الجنس الأدبي بالاشكال اللسانية ارتباطه بتاريخ الأفكار(١٢) وسوف يسعى إلى تعميق هذا التبرير بالتركيز على مايسمى «المهمة الثالثة للتاريخ الأدبي» وقد تكون هذه المهمة هي التعرف على قوانين التحولية التي تتصل بالانتقال من عصر أدبي إلى آخر (١٣) واضح أن شعرية تودوروف تلتبس بالتاريخ ، وبالجماليات وبأفق البنيوية بوصفه الحيز الملائم للشكل، وينمو هذا الالتباس كلما اصطدم «بمفهمة» التاريخ الأدبي ورد سماته التواتيه الى ممارسة حوارية غير ناضجة بين أجناسه لم تتبين آثار خصائصها وسماتها، فلم تفلح الشعرية التاريخية في تبلور أكثر عمقا وشمولية ، أما حضن الشعرية الجمالية فقد اقترن بصياغة قوانين جمالية وبمسألة القيمة «la valeur» . ولكن حتى وان تمكنت هذه الشعرية من اكتشاف مواضع الجمال والروعة في ابداعات واعمال عديدة فانها لم تتعد حدود الوصف . بينما استطاعت الشعرية اللسانية – باعتمادها مبدأ المحايثة – تعميق صلتها بالنصوص الشعرية في اطار علاقة اللغة بالأدب ، ولكن «النظرية التي تبحث في اعادة الاعتبار الى الخطاب الشعري وفي نفس الوقت الى تعميق سيميرطيقا الشعرية ملزمة في فترة أولى بمواجهة نوعين من العوائق :

● ادراكنا بأن الخطاب الشعري هو في الحقيقة خطاب مزدوج ينمي مكوناته من حيث مستويين- ذلك الخاص بالتعبير وذلك المرتبط بالمحتوى – وفي نفس الوقت عليه أن يتشكل

كجهاز مفاهيمي متطور لتعميق وتبرير طرائق استيعاب مكونات هذين المستويين.

● وبانتظام عدة مستويات لسانياتية منسقة بالنسبة للغة كل من المستويين على السيميوطيقا الشعرية أن تكون في حكم المؤسس لنموذجية Typologic الصلات الممكنة بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى وذلك وفق رؤية استبطانية لابتكار طوبولوجيا أهداف شعرية مرتكزة بالنظر إلى صلاتها على تحمل المسؤولية لبعض المستويات اللسانياتية للخطاب الشعري» (١٤) وسيكون في وسع التوجه النقدي الجديد الذي أسس تطلعاته على مقومات علمية تستمد صلابتها من السميوطيقا ، وسائر أنماط الاتصال الاشاري، أن يعيد النظر في فهم وتحليل النص أو الخطاب الشعري وذلك بالعودة إلى مكوناته وخصائصه اللغوية . وفي هذا الشأن فأن اقصاء شروط الكتابة أو تأكيدها لايتضمن بعدا تاريخيا يعقبها أو يسبقها وحسب وأنما هي محكومة أيضا بما يجعل منها أدبا في اللغة وباللغة . ومن شأن الشعرية في هذا المضمار أن تنتقل بنا من نظرية الأدب إلى مفهوم النص . ومما لاريب فيه ، أن نظرية القراءة وشعرية التقبل سوف تفتح أفقا مغايرا لابراز القيمة الكامنة في العمل ضمن اللحظة التي يبدأ فيها القارىء في مداعبة الدال.

وسوف يكون وارداً بل يكاد يكون صحيحا وأكيدا أن الشعرية الشكلانية قد تبنت نظام استجابة خاص انطلقت من النص ذاته واستثنت بذلك رؤية متقدمة في معرفة القوانين العامة التي تنظم تشكيل النصوص وكيفيتها انبثاقها . فماذا عن هذه الشعرية؟.

أ - الشعرية الشكلانية

لقد تواصل تأمل الظاهرة الشعرية - بخاصة مع ظهور الشكلانية- في ضوء التمييز بين اللغة الأدبية وغير الأدبية ، وتمكن هذا التمييز من أن يكون محور جميع التأملات التي خاضت مايؤدي إلى هذا الاختلاف وإذا كان جاكبسون قد واجه المسألة بترجيح الوظيفة الشعرية بوصفها الوظيفة المهيمنة فأننا نجد ايخنباوم B. Eik-henbam يقول في «نظرية المنهج الشكلي» La theorie de la methode formelle : « مايميزنا هو تلك الرغبة في إبداع علم أدبي مستقل انطلاقا من الصفات الذاتية للأدوات الأدبية لقد طرحنا ومانزال نطرح كتأكيدة أساسية مبدأ مفاده أن على موضوع Objet العلم الأدبي أن يكون دراسة الخواص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن أي مادة أخرى» (١٥) وبالتالي فإن تلك الرغبة التي أصر عليها ايخنباوم كانت قد حددت معالمها منذ الوهلة التي تطلعت فيها إلى ابداع ذلك العلم الذي تدعيه . وإذا أردنا أن نفهم طبيعة الانزياح في الشعرية الشكلانية فلابد أن نناقش المنظور الذي انطلقت منه.

تبنت الشكلانية - مثلما هو متداول - مبدأ المحايثة لانه أكثر تلازما معها، واشترطت لتحقيق شعرية متكاملة استقلالية النسق الأدبي وكان غرضها هو اعادة الأدب إلى ينبوع اللغة ولاجل ذلك ظل تعاملها مقتصرا على الجانب الشكلي في القصيدة ، وقد تضمنت طروحات جاكبسون مايسميه (نحو الشعر/ شعر النحو) معتقدا أن النظام النحوي ينطبق على ابداعية

خاصة ومتطورة فخصه بحضور متميز لما يتمتع به من جاذبية وتأثير ، ذلك «ان التعارض في قصيدة ما ، بين ماينتمي الى اللغة التصويرية الاستعارية ، وبين مايعود الى مستوى مباشر ، يمكن أن يحدده ، بشكل قوي ، تباين بين المكونات النحوية» [١٦].

على عكس البلاغة التقليدية التي أولت اهتماما مفرطا بالصور المجازية . مع العلم أن هذا الافراط لاينطبق كليا على البلاغة العربية فقد رأينا كيف تأسس جانب كبير من بلاغة الجرجاني على شعرية النحو التي أسدت إلى الصور النحوية كثير الفضل في تفجير القيم الجمالية وإثارة كثير من الشاعرية والايقاعية .

ويبدو أن الشعرية الشكلانية لم تشأ اهمال شاعرية النحو فحسب ولكن أيضا أن تجعل منه أفقا جديدا للكشف عن ابتكارات وصور شعرية قد لاتنطق بها الاستعارة ولانها تطلعت إلى ارساء معالم العلم الذي تدعيه فقد كرست لذلك كل مايعينها على تجسيد منظورها علميا وجدليا ونظريا ومنهجيا ، واستندت إلى اللسانيات متجاوزة أفق البلاغة المغلق . وأخذت من النحو النسق والقاعدة وذلك من خلال قول جاكبسون : «وكقاعدة عامة فان «صورة النحو» في قصيدة بلاصور هي التي تصير مهيمنة وهي التي تحل محل المجازات» [١٧] . ومن اللافت أن الشعرية الشكلانية ترتبط في جانب كبير منها بالنقد النصي ، La crtique textuelle، حيث العمل الأدبي هو قبل كل شيء «نصا» أي أنسجة من التشكيلات (Figures) .

ولتوطيد هذه التشكيلات ، أعطى الشكليون مفهوما جديدا للشكل يتحدد من خلال استخدام خاص لمكونات العمل الأدبي ، وليس من خلال المكونات ذاتها» [١٨] ويرافق هذا المفهوم تصورا لفهم شعرية الانزياح من منظور الطريقة التي يؤدي بها الدليل الأدبي وظيفته الشعرية على أن الأدبية ، ليست صفة ملازمة للنص بأسره وانما صفة لبعض المظاهر في النص الأدبي وهي نتاج لعملية أدبية تعرف بمفهوم ، «التشويه» أو الخروج باللغة من استخدامها العادي إلى استخدامها الأدبي» [١٩] .

وعلى الرغم من الموقف العلمي الذي أبدته الشعرية والتي يفترض أن جزءا كبيرا من تطلعها كان نتيجة الفراغ الذي رافق تاريخ البلاغة ، فانها لم تخل من التناقض ، والالتباس فيما يخص طبيعة الموضوع الذي اتخذته سبيلا لنشاطها . ويرجح أن اللغة الشعرية التي هي موضوع تأملها بالاساس ظلت تعاني من الالتباس المريك – فمن حيث اعتمادها نظرية الانزياح كمنظور للفصل في مميزاتها وخصائصها نجد خوسيه ماريا يقول ، بأنه حوالي عام ١٩٧٠ سقط في منطقة عدم الثقة مفهوم أن اللغة الأدبية يمكن أن تحدد في مقابل قاعدة تنحرف أو تبتعد عنها أو تمزقها أو تنتهكها» [٢٠] – أما من حيث تأكيد المنهجية فيمكن اعتبار الشعرية الشكلانية نظرية متطورة في فهم وتحليل بعض مظاهر الخطاب الشعري، وليس كله وبين هذه الأسباب وتلك تراجع بعض المفاهيم وتبتعد ، وتنبثق أخرى وتتجدد معها الأدوات والوسائل ، والنظم ، والمعارف . وقد لانستطيع تصور الواقع الذي يمكن ان تصير

اليه الشعرية لكننا مع ذلك ندرك تماما السياق الذي نتوسل به أو نتعاطاه (اللغة).

فماذا عن الشعرية البنائية؟

ب - الشعرية البنائية :

لعل الفرق بين الشعرية الشكلانية والشعرية البنائية هو أن الشعرية الشكلانية تطمح إلى انشاء علم يشمل جميع الرسائل الأدبية ويشكل مع ذلك نظرية في فهم الظاهرة الأدبية عموما . أما الشعرية البنائية فقد اكتفت بتحديد القاعدة التي يمكن للنص أن يحظى من خلالها ، بشعريته المفقودة .

ونعتقد أن الفضل في شعرية بنيوية رائدة يعود إلى جون كوهن الذي استطاع أن يبدع بعض القواعد النظرية ، تنم عن كفاءة نقدية وتبصر تحليلي ، ومعلوم أن جميع الشعريات قد توقفت طويلا عند القاعدة والانحراف ولكن أشد مايدهش المتأمل هو افلات اللغة الأدبية من كل معيار يشتبك بها حتى وهو يحاول أن يجعل منها انبثاقا مفردا وتجليا حرا.

ونحن اذن ، مرة أخرى أمام مفارقة اللغة الشعرية التي تأبى أن تتحدد بالنسبة إلى أي معيار سواء كان لغة نثرية أو يومية أو علمية أو قواعدية ... وقد أشرنا إلى هذه المفارقة في اسئلة الانزياح ، ولكننا في هذا الموضع لانريد أن نقبض على مفهوم عام للانزياح بل أن نقف على مايمكن أن يعزل الظاهرة عن التناقض والغموض الذي ظلت تتخبط فيه .

واذا عدنا إلى الشعرية البنائية فأننا نجدها لاتخلو هي كذلك من نقائص يمكن أن تجر الشعرية إلى فشلها الوارد .. لأن فكرة الانزياح تعتبر فكرة سالبة لعدم تفسير العلاقة بين الانحراف والشاعرية ، ولان الانحراف بنفسه لايخلق تأثيرا شعريا (٢١).

بالاضافة إلى أن علم القواعد الوصفي، والبنوية التوليدية لم يسهما في بلورة مفهوم نظرية عامة وشاملة للانحراف ، ولتصنيف الانحرافات ومعرفة طبيعتها ومدى استجابة الافراد والعصور لانماط انحرافية دون أخرى ... واكتفت الشعرية البنائية في هذه الحال بعزل الجمل الشعرية عن الجمل القواعدية على الرغم من سعيها المبكر لتأسيس علم قواعد لتفسير الكفاءة الأدبية .

جـ - الشعرية الأسلوبية

استهوت اللسانيات جميع الشعريات النصية التي تناولت الخطاب الأدبي وحاولت استنباط القوانين العامة من داخل هذا الخطاب وكان من نتيجة التفاعل - الشعري اللساني - تلاحم الرؤى ضمن مايعرف بالمفهوم العلائقي الذي ينسجم مع مختلف التصورات سواء ماتعلق بالاسلوب كظاهرة لغوية منزاحة أو ماتعلق بالوظيفة الشعرية المهيمنة ، أو مارتبط بالفرق بين النثر والشعر واعتبار الشعر ماضد النثر، فان مايجمع هذه التأملات هو الدافع المشترك لتميز اللغة الشعرية من حيث كونها تمتلك نظاما خاصا متميزا وشاعريا . أما طريقة تحقيق هذه الشاعرية وتفسير طبيعتها فيكاد يختلف من شعرية إلى أخرى.

واذا كانت الاسلوبية المقارنة تبحث في أنواع الاساليب فان على الشعرية الاسلوبية أن تنعطف

باتجاه البحث في مايجعل من أسلوب ما ، أدبياً وذلك بتكثيف التأمل في الانزياحات الاسلوبية الأكثر جمالية وشعرية والتي اكتفت البلاغة بوصفها دون أن تمسك بطبيعتها الاختراقية وذلك لايمكن وصف الاساليب المغايرة بمجرد المخالفات اللغوية والمعجمية والدلالية . بل ينبغي تحليل النظام الذي يكتنف كل أسلوب.

ولقد استمر الصراع بين الاسلوبية المثالية والاسلوبية التوليدية بحيث سارت كل منهما في محور . اذ في الوقت الذي تساير فيه التوليدية مخاض المعرفي - اللغوي بغرض توطيد المنظور الذي تسعى اليه، تبقى المثالية وفية لأسطورة (الاسلوب هو الرجل) ، وعلى الرغم من محاولة فهم استيرز ظاهرة الانزياح على أنه خلاصة «الاشكال اللغوية الشاردة الا أن ذلك لم يمنعه من التركيز على الاصل الروحي والنفسي لخصائص الاسلوب واعتبارها الجزء الاكبر في تفسير الانحرافات . ويتفق معه في ذلك أمادو ألنصو الذي «لم يمل أبدا من الحديث عن الطابع المتكامل والموحد للشكل الفني الذي تتداخل فيه الادوات الشكلية الخالصة (الانحرافات) في نسق تعبيري يتكون من العناصر الجوهرية (النفسية والموضوعية والفلسفية) والمادية (الادوات اللفظية) . وهذا النسق التعبيري ، أو الشكل الاعلى للغة الادبية ، هو موضوع علم الاسلوب ، الذي سوف يدرس كل هذا على أنه شكل متعمد (تطور النية الخلاقة) ، أو شكل مستهدف من أصل روحي ، أو روح ذاتية» [٢٢] وانطلاقا من هذا الموقف أفرط الاسلوبيون المثاليون في الاقبال على ذلك النوع من التأمل الذي يدعو الى تصور الاشياء بكل ذلك النبل الخلاق وظل قائما في عرفهم ، تفسير الانحرافات بواسطة الخصائص النفسية التي تثيرها . فاللغة الادبية انحراف لا بسبب المعطيات الشكلية التي ترد عليها بل لأنها بصورة خاصة تترجم عن أصالة روحية ، وعن قدرة ابداعية ومتفردة ، هي التي على المنهج النقدي أن يكتشفها» [٢٣] . ومن الطبيعي أن تتم الاسلوبية المثالية عن مثل هذا الموقف دفاعا عن الطابع الروحي والمعنوي لفن الكتابة اعتقادا منها أن المواقف الاخرى تحاول تجريد الادب من خصوصياته الروحانية بتكريسها الادوات اللسانية التي تتعامل مع الالفاظ والمفردات والتركيب بالنظر الى السياق الذي ترد فيه وتهمل الحس الجمالي الذي ابتعثت في ضوئه كل الانزياحات.«لكن في حين يحول البنائيون هذه الانزياحات إلى هدف لتحليلهم ، تجد الاسلوبية ترنو إلى هدف آخر هو تفسير الاصل أو السبب في نشوء هذه الملامح الانحرافية» [٢٤] . ونحن نرى أنه من المستحيل تفسير طبيعة الاساليب لمجرد انها تتضمن انزياحات حتى وان كانت تدخل في نسيج أدبي مغاير ، ذلك أنه يمكن لبعض الأساليب الابداعية أن توصف بأنها «شعرية» دون أن تنطبق على أي من الانزياحات . وقد أشار جاكبسون إلى براعة الصورة النحوية في اثارة المشاعر كدليل على صحة ماترمي اليه.

- وليس المهم - في تصورنا - رصد الانزياحات الواردة والمحتملة وتصنيفها بحسب قواعد معيارية وسياقية ، وانما هو كيف تتشكل هذه الانماط وتدخل في سلسلة من التعالقات التي تؤدي إلى معنى أو دلالة؟

ولقد حاولت الأسلوبية ان تتصدى لهذه الاشكالية ، واعتبرت الاسلوب «انزياحا عن الاستعمال المألوف . ذلك أن اللغة توفر للمتكلم طرقا مختلفة للتعبير عن شيء واحد فيتولى المؤلف اختيار مايشاء من اللغة وفي ذلك يكمن اسلوبه – ويتولي الأسلوب النظر في طبيعة ذلك الاختيار ومنشئه ووظيفته وذلك الاختيار هو الذي يعبر عنه جاكبسون بـ «التحول» من محول الاختيار إلى محور التأليف »(٢٥) .

ومما لاشك فيه أن البنائية والشكلانية قد وجدت كل منهما حلولا في اللغة والحقيقة أن ذلك لم يمنع من القصور في الالمام بجميع مظاهر الخطاب الادبي ولايمكن اعتبار ذلك مجرد تطلع ذكي الى ابداع شعرية لسانية بواسطة استغلال النظام اللغوي ، لكن انعطاف الاسلوبية المثالية باتجاه العودة إلى العلة أو السبب لم يف بالحلول المرجوة ■

هوامش

١ – تودوروف : الشعرية تر / شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار طوبقال ، ط ٢ ، ١٩٩٠ ، ص ٨٤ .

٢ – يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٣٠

٣ – جاكبسون : قضايا الشعرية / تر محمد الولي ومبارك حنون ، دار طوبقال ط ١ ١٩٨٨ ، ص ٧٨ .

٤ – جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص ٤٠ .

٥ – ينظر : تودوروف : الشعرية ص ٢٧ – ٢٨ .

٦ – السابق ، ص ٣٤ .

٧ – نفسه ، ص ٣٤ .

٨ – نفسه بص ٣٣ .

٩ – خوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، ص ٧٧ .

١٠ – ينظر : ك.م. نيوتن : نظرية الادب في القرن العشرين ، ص ٦٢

١١ – ينظر : خوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، ص ٥٠ – ٥١

١٢ – ينظر : تودوروف : الشعرية ، ص ١٨ .

١٣ – نفسه ، ص ٧٩

14 - J. Remass : Essais de semiotique poetique librairie larousse 1972, page 7 -8.

١٥ – ينظر : فالانسي جزيل وآخرون : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي تر / رضوان ظاظا سلسلة كتاب عالم المعرفة . ع ٢٢١ ، سنة ١٩٩٧ ، ص ٢٢٥ .

١٦ – جاكبسون : قضايا الشعرية ، ص ٧١ .

١٧ – نفسه ، ص ٧١ .

١٨ – حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص ٨٠ .

١٩ – يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، ص ١٧ .

٢٠ – خوسيه ماريا : نظرية اللغة الادبية ، ص ٤٢ .

٢١ – ينظر : خوسيه ماريا : نظرية اللغة الشعرية ، ص ٤٣ .

٢٢ – ينظر خوسيه ماريا : نظرية اللغة الأدبية ، ص ٣١ .

٢٣ – ينظر : المرجع السابق ، ص ٢٩ .

٢٤ – نفسه ، ص ٢٩

٢٥ – الهادي الجطلاوي : مدخل إلى الأسلوبية ، ص ٣٠

جسد مسروق بكامله

للشاعر : زهير أبو شايب

د . ضياء خضير*

أفتح باب المرآة
قليلاً أفتح باب المرآة
وأطل على الغرقى المختبئين
وراء عيوني

في أي مقام تركوا أنفسهم خلف الليل
وجاؤوا؟
في أي مقام خبزوا روحي السمراء
على حطب الزيتون
وجاؤوا تسبقهم نار أبي،
وشرارة جدي

أفتح باب المرآة
إلى أن تتذكرني أحلامي المحبوسة في عتمتها
وأرى ماء يسحر وجهي
ويفيض من المرآة
كفجر نديان
وأنا في الجهة الأخرى من جسدي
أسحب أعصابي كالكرسي
وأسهر فيها
خلفي روح الماء الزرقاء
وأصوات الغرقى المرفوعة كالأيدي
أعاروني لون الحنطة
والشيب المسترسل
والعينين الزاجلتين
وتدوير الوجه
ولغز الشفة السفلى
وخراب الصدر
أعاروني الضحك العابس
والريح البرية
والمشي مع العشب إلى أعلى
والخوف من العتمة والمرآة
واللغة الخرساء
فرض النسيان
أعاروني جسداً واسماً وتعاليم مقدسة
واكتملوا ضدي
أفتح باب المرآة
وأبحث عن شيء لي
في هذا الجسد المسروق بكامله
في هذي الأرض المحتلة
حجراً حجراً
أبحث
أبحث

(*) جامعة بغداد - كلية الآداب

أبحثُ
وأمامي فخارون كثيرون
أعاروني الطينة والفكر والظل
لاشيء سوى النظرات
تفيض من المرآة كفجر ندبان
أتلفنه وحدي
وأعلقه في سقف الغربة وحدي
وأعود به نحو المرآة، أعود
كنهر عاص أنهكه التجوال
ليخطفه أبنائي بعدي.

وقراءة قصيدة مثل (جسد مسروق بكامله) يمكن أن توقفنا هي الأخرى على بعض الحقائق ذات الطابع الجوهري في تجربة (زهير أبو شايب) لاسيما فيما يتصل بالبطانة الداخلية الشعورية والنفسية المكونة لهذه التجربة فهي تقدم لنا إنسانا يعيش داخل نفسه ، ولايستطيع ، وهو ينظر إلى المرآة الموجودة بكثافة داخل النص ، أن يتحقق من وجود الآخرين إلى جانب وجوده ، إلا على شكل تاريخ سابق وأسلاف غائبين أسهموا في صياغة روحه وجسده المسروق بكامله من أجسادهم ، ولكنهم غابوا وتركوه وحيدا ولذلك فإن معاودة النظر إلى المرآة ثانية وثالثة لاتظهر للشاعر غير صورته بكل ماتنطوي عليه هذه الصورة من (أحلام محبوسة) و(مياه زرقاء) و(أصوات مرفوعة كالأيدي) و(شيب مسترسل) و(عينين زاجلتين) الخ . أما ماعدا ذلك، فلا شيء غير (النظرات) نفسها تقابله في زجاج هذه المرآة و(تفيض عليه كفجر ندبان) كما يقول. وهكذا، هو لاينظر إلى الآخرين ، في حين أنهم لايكفون في مناطقهم الخيالية الذاتية عن النظر اليه وتشكيل وجوده وجعله موضوعا لرغباتهم ولون سحناتهم. وهو ، من جانبه يبدو دائما محتكا بهذه النظرات ، محفوفا بها ولكنه لا يجرؤ على مقابلتها بالمثل . وإذا ماحدث ان وجه نظرة من هذا النوع الى هؤلاء الآخرين أو بعضهم ، فإنها ستكون مستعارة من نظراتهم أي من عيونهم التي سرقت وحلت في جسده المسروق بكامله . وهو، فيما عدا ذلك، أعمى يخشى (العتمة) ولا يفعل شيئا سوى تحسس ذاته وتلمس أقطار نفسه . ولذلك فلا غرو أن تكون المرآة التي ينظر فيها الشاعر إلى الآخر (عمياء) هي بالأخرى، أو أنها غير موجودة ولا تقوم بوظيفتها طالما أنها لاتظهر للشاعر غير صورة وحيدة ، مكرّرة يطل منها على نفسه وعلى ماضيه . أي على أولئك الذين لايدين لهم بوجوده فقط ، وإنما بشكل خلاصتهم ، وكل مايبقى من رغباتهم وأحلامهم . فهم يدينون له، هكذا ، بوجودهم بل لعل الدين الذي له عليهم أكثر من ذلك الذي لهم عليه.

أما الآخرون الموجودون على مستوى الحاضر والواقع المعيش، فقد رأينا أنهم غير موجودين في المشهد الذي تعكسه مرآة (زهير أبوشايب) أو أنهم لايحتلون مكانا يمكن أن يقارن بمكان الشاعر حتى اذا كان هذا المكان مجاورا ومكملا ، وهو أمر يتشابه في تأثير الغرور ورغبة المرء في ان ينظر الى نفسه وأن ينظر اليه دون أن ينظر هو إلى أحد ، اللهم إلا إذا كانت هذه النظرة تذكره بنفسه وتعيد أهتمام الآخرين به وتعزز شعوره وإحساسه بوجوده الخاص وتسهم في تكوين هويته . ولذلك فليس غريبا أن نرى صورة

الاخر في شعر (زهير شايب) خالية من كل قوام بشري اجتماعي وواقعي . انها مأوى للظلال الجافة والأجداد الغائبين وموضوع العائلة المتخيلة ومكان الأب الذي يحتل في إطار هذه الصورة أهمية خاصة تشبه في بعض جوانبها تلك التي نجدها في النظرية الفرويدية . وهو مايشير إلى تعقيد بالغ في مايتصل بموضوعات الرغبة كما تظهر في النص بوصفها علامة دالة على الغربة الموجودة في قلب الذات .

وحين يزعم الشاعر أن (لا أحد يراني) لأن (ظلي كثيف) و(عتمة أنا) فذلك لأنه يريد المزيد من نظرات الآخرين واهتماماتهم ، لأن اللاشعور ومحتواه الكامن هو الخطاب الذي يمكن لمرآة مثل تلك التي يحملها (زهير أبو شايب) أن تظهره إلى الملأ في صورة ذات مغلوبة على أمرها ، ومصنوعة من قبل الآخرين. وذلك يعني ان الخطاب الحر غير موجود ، والذي يوجد فقط هو صورة الذات أمام ذاتها، وفقا للآليات المكونة لهذا الخطاب، كما تظهر في تحليلنا لها .

وحينما يكرر الشاعر في أكثر من موضع في ديوانه بأنه (عبد حريته) كما في قصيدة (كلما في الأعالي) التي يرد فيها مثلا:

« عبد حريتي أنا
هذا التراب ليسجد لي
وليحمل عرشي
عبد حريتي
وعلى الماء امشي»

فإن الأمر يظل محكوما بنوع خاص من هذه الحرية التي تتراجع إلى الداخل ولا ترى في الوجود الخارجي للآخر أية ضرورة توقف هذه الحرية الخيالية عند حدود أو تجذبها الى الهواء الطلق ، وتحد من التصاقها بنفسها . وحينما يراد من التراب أن يسجد ويحمل عرش الشاعر ومن الماء أن يكون طريقا لعبوره ، فلابد من التفكير بوجود نوع من القلب والاستبدال الذي لايكتفي صاحبه بالباعث الانساني المتمثل في نظرة رائية ومحدقة في كيان الشاعر وإنما بنوع من الاهتمام (الكوني) الذي تشارك فيه الأشياء كلها لإعادة توجيه الإنتباه إلى الذات المفردة والوحيدة وحدة مطلقة ، هذه الذات التي تشبه في حالها تلك طيور (فريد الدين العطار) التي لاترى بعد رحلة العذاب وأهوال الطريق الطويل الذي قطعته في المرآة غير صورتها ولاتشاهد غير نفسها. ■

مقدمة ماوراء الحكاية

قراءة في القصة العمانية (بعض نتاج جماعة الخليل بجامعة السلطان قابوس أنموذجا)

سالم الحميدي*

(**انظروا** بأحفاد الرجال . انظروا بأولاد آخر زمن !.... عبدالله حبيب . قشة البحر في سرد بعض مايتشبث)

افترضت هذه القراءة -بداية - أن تتجه إلى الزمن في القصة القصيرة متخذة من بعض نتاجات جماعة الخليل بجامعة السلطان قابوس انموذجا . الزمن من حيث تعريفات بعض الكتاب والفلاسفة والعلماء ، ومن حيث انواعه واشكاله استنادا للتمثيل عنه ، ومن حيث التفريق بين الزمن الحقيقي والفني واخيرا من حيث الزمن القصصي والروائي لكن بعد قراءة القصص المرسلة عاودني سؤال قديم عن منتج القصة العمانية ولذا وجدت من المناسب الابقاء على موضوعة الزمن باختصار بحيث لايخل بالتفكير الأولي الذي تولد لدى الباحث ولايطيل على الورقة في الاضافة التالية لموضوعه الحكاية في القصة القصيرة لذا انتخبت من القصص المرسلة مستقرئا إياها في محاولة لاستنباط بعض الاضاءات ، ولا اطمح إلى تحليل بنيوي للمتون القصصية اقله الآن. ويقر الكاتب ان القراءة تحوي بعض النقص لناحية : محدودية المراجع وقلتها وناحية عدم امتلاكي الكامل لادوات النقد بشكل اكاديمي ولو لم يتخل أولي الامر ومن لديهم القدرة على ذلك في المقام الأول لما كان لامثالنا ان يعتلو المنصة هنا ولكن بأسنا من حضور اساتذة الجامعة في تفعيل المشهد القصصي بل عموم المشهد الثقافي في البلاد متذرعين بالاسباب الذاتية حينا والاسباب الموضوعية احيانا حتى بات القاص العماني يتساءل عن بضاعته أمزجاة هي ام في علو كعبها مايجعلها عصية عن الفهم والادراك!؟ وناحية ضجري الشديد من الاكذمة الرقمية التي تحسب كل صيحة فاتني - في هذه الوريقات - خففت من صرامتها آملا بأنني لم اتجاوزها.

قد يتوقع البعض من أصدقائنا الكتاب أن تجيب هذه القراءة عن اسئلة كثيرة تطاردهم لكنها في سبيل ذلك قد ترتاد دغل اسئلة اخرى بعيدا عن تسليع المعلومة وحقنها لدى المتلقي كما هو حادث في نظام التعليم التلقيني وثانيا وهذا هو المهم أن القراءة تتعامل مع هذه القصص من موقع الكاتب لصديقه المبدع وإذا كان ثمة ما يثير حفيظة بعض الاعزاء فانني أعترف أن هذا المبحث حاولت من خلاله تقديم قراءة

(*) كاتب عماني

إضائية تتوازى وتجربتي الشخصية التي تتقاطع مع مثل هذه التجارب ومع عموم تجارب القصة في البلاد اي أنني إذا قلت مايحزن في هذه المكاشفة فليس مقصده التشفي او الاستخداء أو الاستعلاء بل البحث في تجربة القصة العمانية والمصطلح اجرائي ولايحمل زاوية قطرية من خلال هذه القصص بعيدا عن جلد الذات وفي نفس الآن بعيدا عن النرجسية ، ولأن النقد الذاتي ارقى مراحل النقد ولم ابلغ شأوه فالجائزة ان انجح بقدر يساوي الفشل اسوق هذا ليس لتقديم المبررات والاعذار ولكن لا ذكر نفسي الآن وغدا القريب - على أقل تقدير - انني لست ناقدا ولكن قارئا متابعا فأن وفقت فمن الله وإن اخفقت فمن نفسي.

● الزمن :

رغم حداثة القصة كفن أدبي سردي مكتوب في السلطنة والذي تجاوز الجيل إذا مااعتمدنا طرح الإعلامي الأستاذ/ إبراهيم اليحمدي في بحثه عن القصة القصيرة في سلطنة عمان بأن (القصة العمانية بدأت في الخارج : كالكويت والقاهرة على يد الاساتذة : سعود المظفر ، وأحمد الزبيدي ، وعبدالله الطائي) [١] على الترتيب الزمني التالي : (منتصف الستينات - وغير مؤرخة([٢] إلا إنها نجحت في فرض وجودها كصنو للقصيدة التي تتكيء عليها ذاكرة العماني وقد البسها بعض المنتصرين لها في الوطن العربي وشاح (ديوان العرب).

برزت في سلطنة عمان أصوات قصصية جديرة بالاهتمام والدعم المادي والمعنوي ولا أدل أنه مابين ١٩٩٠م - ١٩٩٩م صدرت في البلاد وخارجها أكثر من عشرين مجموعة قصصية ، وهذه المجاميع (تحديدا التسعينية)* راهنت على التجريب وارتياد عوالم جديدة لفن القول وموضعة الزمن النفسي/الذاتي وكان للجامعة بعيد افتتاحها عام ١٩٨٦م دورا هاما في إفراز أسماء من القصاصين الشباب الذين نشرت لهم مجموعة أو أكثر أمثال : يحيى المنذري وسليمان المعمري ومحمد البلوشي وعلي الصوافي ويونس الأخزمي وسالم آل تويه [٣] وآخرين لم تصدر لهم مجاميع حتى الآن ، ومازالت الجامعة تحتضن بعض المواهب في الكتابة القصصية والذين سنتخذ من بعض قصصهم مادة لهذه القراءة.

الزمن . هذه الكلمة البسيطة في تركيبتها تجترح الفعل الإنساني من حيث هو منحى حياتي تمضي به الحياة وتسير إلى غايات ومن حيث هو منحى أدبي وفني/ كتابي وسردي يتموضع لصالح الصيغة الكتابية/ السرد «قصة - رواية - مسرحية) وهو بهذين المنحيين لجتراح للحياة والوجود أو الكتابة والفن .

هذا التداخل مابين الفعل الإنساني والكتابي مرتبط في كثير من مدخلاته بالخيار الذاتي من حيث هو كائن يحس بفعل الزمن ويستشعر وقعه أو كما يقول دن (الكائنات ذات الطبيعة الأدنى أسيرة الحاضر أما الإنسان فكائن مستقبلي) [٤]، أو بخيار الكتاب والفنانين من حيث هو انزياح عن الواقع لايطابق الواقع المادي ولايحاكيه بل يفارقه رغم اعتماده عليه ومن هنا ترتبط الحقيقة التاريخية بالحقيقة المتخيلة لخلق عالم جديد يبدع الكاتب طرفياته واحد اثيانه بتقنية وجمالية [٥].

ولأهمية الزمن بحكم فاعليته (في القصة كأساس ومحور ترتكز عليه لعبة الإيهام بواقعية الزمن ، اللعبة التي تستحضر الماضي عن طريق التداعي أو التذكر فيتولد في القص المتخيل زمنان : حاضر/ زمن القص ، وماض هو الذي تربطه علاقة واهية بالزمن الواقعي وبمعنى آخر فإن السرد واللغة لايعرفان سوى زمن سيميولوجي كما يقول بارت وأما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي أو واقعي بتوضيح بروب) (٦) ويرى روي بورتر : أن الموجة الجديدة من الروائيين الفرنسيين المحدثين أمثال : الآن روب جرييه Alain Robbe Griuet ومارجريت دورا Marguerite duras انشغلت بالزمن من حيث هو تجربة معاشه وفي هذا رجعوا من ناحية إلى فكرة برجسون عن الزمان بوصفه ، الديمومة الحقيقية، كما استعاروا الأساليب الفنية السينمائية مثل اللقطات المستقبلية التي انتشرت في عشرينات القرن العشرين وسلطت الوجودية الأضواء مرة أخرى على المفارقات اللامعقولة والمرعبة التي تكتنف موقف الإنسان في الزمان وبالتالي طرحت الثقافة الحديثة جانبا مفاهيم الزمان التقليدية. (٧)

بقراءتنا للنصوص التي بين يدينا ... هل نتوقع وعي القاص العماني لموضوعة الزمن وارتياده لعوالم جديدة أو نمطية وهل فرق بين الزمن القصصي والروائي والذي نبه إليه منذ سنوات الدكتور/ سعيد السريحي عند حديثه عن الزمن في قصص الأستاذ سعود المظفر (تواجهنا في قصص الأستاذ/ سعود المظفر مشكلة واضحة تتمثل في تفاوت المستوى الفني لهذه القصص (......) ولعل من أهم معالم هذا الضعف في تصور القصة لدى سعود المظفر هو مانلمسه لديه أحيانا من خلط بين الزمن القصصي والزمن الروائي (......) إن القصة القصيرة التي تعتمد على اختيار تجربة مختزلة من الحياة تشكل لقطة محددة الزمان والمكان هذه القصة القصيرة هي التي نشهد فيها لدى الأستاذ المظفر مرور الأيام والشهور بحيث تتسع لحالات الزواج والطلاق وتعاقب الغنى والفقر وتوالي الموت والثأر (......) كقصص : الوريث الأعرج وشرهان العلي ونهاية جيل) (٨).

يحدد هلال البادي في قصته حطام الحلم زمن قصته بدقة منذ الافتتاح (تستيقظين قبيل الفجر بساعة) حتى نهاية القصة (تفتحين الباب)، والزمن في هذه القصة طولي ، تستمر أفعاله (تستيقظين – تنزعين – تزيحين) ، أو مايطلق عليه د.عبدالملك مرتاض الزمن المتواصل الذي يميزه عن الزمن المتصل الذي يمضي متواصلا بدون إمكان رفلاته من سلطة التوقف أو قبول الانتقاء والاستبدال بما سبق حركته ذات ابتداء وانتهاء. (٩) ففي هذه القصة يستمر الزمن في مضيه الطولي ويمكن تفكيكه إلى المراحل/ الأجزاء التالية :

أ – (تستيقظين قبيل الفجر بساعة . الساعة الرابعة إلا دقائق . تستيقظين قبيل الفجر...) زمن قصير هادىء كافيا في نفس الوقت للحلم ، أو بالأحرى ، التأمل وهو الفجر . يحتل الربع الأول تقريبا من القصة .

ب – يحل المكان (الشارع مشتعل كجسدك) للدلالة على الزمان : الصبح/ الحياة / الضوضاء

(مثقل بالأنين والضوضاء كروحك) . فالولوج إلى الحيز الأضيق / مكان الوظيفة التي (لابد أن تمددي إجازتك ريثما ينطفيء بركانك ويرحل الحلم. ثم الانقذاف إلى الشارع من جديد (وأنت عائدة إلى منزلك الشاطيء الجميل) زمن طولي محتشد بالضوضاء والاضطراب يجعله القاص ، كتابيا ، يساوي طول الزمن الأول في قصره ومن ثم هاأنت فوق سريرك تتأملين العلبة) علبة السجائر التي اشترتها من المتجر وهي قافلة من عملها لتتذكر زوجها.

في التصور الزمكاني يحل القاص المكان للدلالة على الزمان كمعادل له فبعد أن حدد استيقاظ البطلة في الفجر يبدأ بإحلال المكان كمعادل :

الشارع = الصباح

الوظيفة / المكتب = الصباح والظهيرة

الانقذاف إلى الشارع مرة أخرى/ البيت وهاأنت فوق سريرك = بعد الظهر وبذا فإن الزمن في هذه القصة يأخذ بدوره ساعات معدودة ، الثالثة فجرا – وربما حتى الثالثة بعد الظهر، حيث تستلقي البطلة على السرير عارية تنفث سيجارتها .

تنقسم قصة حمى القرون لـ فاطمة العبيداني إلى ثلاثة أجزاء ويتضح جليا أن بداية زمن القصة هو الليل وهذا مايؤكده افتتاح الكاتبة بـ (لحلم ليلة البارحة بقية) وهي عبارة ظلت تتكرر . في القصة من بداية افتتاح النص وحتى التختيم النهائي (نعم لحلم ليلة البارحة وقبل البارحة بقية لم تعد مبتورة) – أربع مرات تحاول البطلة أن تحري لنا بواقعية القصة (إطار النافذة يحجب علي رؤية شيء أرى الآن جزءا منه فقط – الساعة في معصمي تشير إلى الثالثة بعد منتصف الليل) وأنها في مواجهة الحدث مباشرة والذي يتحول بعد اصطدام الرأسين إلى حوار ثنائي بين شخصين على مرأى ومسمع من البطلة التي لاتتدخل في الحوار إلا في نهايته . ويمتد حتى نهاية هذا المقطع/ الجزء بما يقارب ثلاثة أرباعة مضيفا على انذياح السرد بلغة أكثر حميميه.

الجزء الثاني (صباحا) سطرين فقط من القصة وفيه تكتشف البطلة (إلهي رحماك ! يبدو كقرنين) .

الجزء الأخير (ظهرا) وهو الجزء الأخير الذي لايقدم للمتن القصصي أية قيمة اضافية إذ أن الحكاية انتهت وآلت إلى قرنين في رأس البطلة وفيه يحتل الحوار هذه المرة بين رجل غريب والبطلة أكثر من ثلاثة أرباعه وبذا فإن المدى الزمني في هذه القصة يحتل ساعات محددة (٣ صباحا وحتى الظهر) وهو زمن يحيل إلى الماضي القريب . حلم ليلة البارحة ، وتذكر البطلة لأحداثها .

تحتكم قصة كبرياء مذبوح لـ مريم الزيامي إلى زمن محدد منذ افتتاحها(ولجت إلى داخل القاعة) واستمرار الأفعال (ولجت – اقتعدت – انشغلت – تقدمت ... ألخ) ورغم ذلك فإن تحديد الزمن تحدده الكاتبة في الربع الأخير من قصتها بأنه الليل بعد أن يتسلل إليها الضجر من فقرات الحفل (سرت في الظلمة ، تتخبط الأفكار في مخيلتي) ولأن المدى الزمني في القصة قصير ،بحدود ٤٠٠ كلمة، فإن الكاتبة تبدأ النصف الثاني من الربع الأخير (في صباح اليوم التالي)

أي أن المدى الزمني يتحدد بليلة وجزء من اليوم هو الصباح («في صباح اليوم التالي، أسرعت مهرولة) أي أنه ساعات محددة.

يؤكد عبدالعزيز الفارسي في قصته – على إشعار آخر – على «اليوم» (ويوم آخر ... ويوم آخر يداعب أهداب النرجس ... ويوم آخر استيقظ فيه ...) لكن هذا اليوم في عموميته يأخذ جزءا منه يتتبعه للقصة (ويوم آخر استيقظ فيه – نهضت على الفور – انطلقت اعبث بجسدي تحت تيار المياه – يمشي بي الدرب الموحش ، رغم ازدحامه ، نحو هذا المستشفى العتيق – انتشلني منظر البواب وهو يقف لي احتراما – وجدت نفسي أمام الباب – فتحت الباب : حنان. لم أجد أحدا – رجعت إلى منزلي) وبهذا يتحدد الزمن بدقة : الاستيقاظ – أخذ حمام – الخروج إلى الشارع – الوصول إلى المستشفى – فتح الحجرة التي توجد بها حبيبته السابقة وابنتها – لم يجد أحدا – الرجوع إلى البيت) ولنا أن نتصور كذلك أن الزمن قد لا يتجاوز الساعة «محاولا» التركيز على حكاية ابنة حبيبته السابقة، المصابة بالسرطان وهو زمن مثالي للحكاية القصة القصيرة ويضعنا البطل إزاء زمن نفسي محمل بالكثير من المعاناة بالنسبة للبطل فهو بالنسبة له اليوم الثالث (ومنذ يومين انضم إلى هذه القائمة هذا الضمير اللعين) أي أن الدكتور الذي كان يعتقد (بأن الشجاعة في مواجهة المرضى خاتما في إصبعي) وبإمكانه مواجهة أي مريض (أنت مصاب بشلل – أنت فقدت نور عينك اليمنى – لقد مات زوجك) تخذله شجاعته أمام حنان فـ (الأمر مختلف مع حنان).

يستخدم حمود العريدي لضميرين في قصته متهم بشيء ماهما ضمير المخاطب «أنت» الذي يفتتح به الكاتب سرده لهذا المتهم ثم يحول الضمير إلى المتحدث «أنا» متوخيا تكثيف اللحظة الزمنية ويستخدم لذلك ضميران لنفس الحكاية : (وفاة صديقي واحتراق سيارتي) في بداية المشهد محاولة إخفاء بقع الدم والتي حدثت بعد تشييعه لصديقه وتساقط الدماء على جبهته وملابسه (أحسستها كالمسامير تدعس بجسدي – رفعت رأسي لتتلقى جبهتي هي الأخرى قطرات مماثلة ، وهذا التهويل قد يبدو واقعيا لكن ليس بالضرورة إذ أن الزمن الذاتي / النفسي «الحزن/ التأنيب» قد يتلبس هذا المتهم ليحيل الأخيلة التي تطارده إلى واقع يتلبسه .

وإزاء قصة كهذه لايتحدد الزمن بدقة محدودية اللحظة/ الساعات / اليوم لكنه يتموضع داخل الحكاية / القصة بتركيزها على الموضوع الواحد أولا وبإحالتها للداخل الجواني فقد يقصر الزمن أو يطول حسب إحساسنا به وبحسب الحالة التي تتلبس بطل القصة التي بين يدينا واحسبنا إزاء حالة لاتطول كثيرا فمن النص يتضح أن الحادثة وقعت يوم الأربعاء • (وخاصة بحلول كل أربعاء) وأنها حدثت ليلا (صدقوني بقيت ليلتها خائفا) وأن المتهم بشيء ما إما أن يكون قد شارك في حمل نعش صديقه ليلتها أو صباح اليوم التالي وان هذا الزمن الموضوعي أحال إلى الزمن الفني .. الضمير الذات/ النفسي حسب سياق النص بعيد المجيء من عملية الدفن وقفل النوافذ وأرجح كذلك قصر مدته وعدم استمراره رغم واقعية الصدمة وحدوثها وعدم افتعالها إلا أن القاص لم يؤكد على

مصداقيتها من خلال ضمير الأنا أولا وثانيا انتهائها بمجرد انخراطه في الحياة رغم أنه حاليا (متهم أمام الليل والنهار المرآة والخزانة والسرير وجبهته وملابسه بلا استثناء) إلا أنه كان قبل ذلك مستعدا للعبث بأي شيء يراه حتى صديقه رغم أنه يعلم (ندرة امتلاكه لعقله ولذته الساكنة بقدمه المجنونة في تحطيم أرقاما قياسية في السرعة) وسيعاود العبث ناحية توصيف القاص للبطل بالإهمال والتملص من الذنب (هي الجانية هي من وقعت على جبهتي وملابسي صدقوني لم أكن المذنب) والعبث (كنت بحالة مستعدة لان أعبث بأي شيء أراه).

وبذا فأن العويدى يتحدد لديه الزمن بساعات محددة يرتد به الزمن الماضوي تذكر الكارثة والزمن المستقبلي محاولا الإيحاء بتواتر الزمن (يوم وأخر ، ترفع الجلسة ليوم آخر) أو في تختيم النص (ترفع المحكمة للمداولة) جاعلا نهايته مفتوحة رغم محاولته قولبت زمن التخيل/ التفكر الذي يساوي الزمن الذاتي إلى زمن واقعي .

يتضح أن القصاصين الشباب بين يدينا يعوا ، أما بفعل تجربتهم الشخصية في الكتابة أو قراءتهم أو دراستهم ، الفرق بين الزمن القصصي والروائي وتخلصوا من ربقة تجارب سابقة بفضل اطلاعهم وتواصلهم وجديتهم في البحث عن الأفضل . فهم يختارون زمنا محددا (ساعة) (ساعات) لحكاياتهم قصصهم ومكان محدد (البيت/ الوظيفة) (البيت/ المستشفى) (الجامعة/ قاعة) (القرية/ الغرفة) (الغرفة/ المقبرة) ، وأن هذا الزمن الواقعي يحيل إلى الزمن الفني مستخدمين التداعي لحالات التذكر الماضية (القريبة – البعيدة) أو إلى الزمن القادم .... المستقبل.

● الضمير :

في ثلاث قصص هي حمى القرون وحتى إشعار آخر وكبرياء مذبوح لـ فاطمة العبيدلي وعبدالعزيز الفارسي ومريم الزيامي يتم استخدام ضمير المتحدث (الحلم ليلة البارحة بقية أرعبتني كثيرا . ويوم آخر يداعب أهداب التوجس في بساط أفكاري . ولجت إلى داخل القاعة) وهو ضمير أبتدع خصيصا في الكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية (ويتسم عموما بالحميمية والبساطة والقدرة على تعرية النفس من داخلها عبر خارجها ، الجواني – البراني) [١٠] . بينما استخدم هلال البادي في قصته حطام الحلم ضمير المخاطب (تستيقظين قبيل الفجر بساعة) وهو ضمير يأتي استعماله وسطا بين ضمير الغائب والمتكلم وهو الأقل ورودا وممن اشتهروا باستخدامه الفرنسي ميشال بيطور في روايته التحوير فهو لا يحيل على خارج قطعا ولا هو يحيل على داخل حتما . [١١] فيما زاوجت قصة منهم بشيء ما لـ حمود العويدي بين ضميري المخاطب والمتحدث (تخبيء ملابسك المليئة ببقع الدم – صدقوني لم أكن المذنب) .

● التداعى :

للتداعي (البناء – الهدم – البناء) أو مانطلق عليه الأستاذة/ آمنة يوسف (الارتداد) [١٢] أهمية كبيرة في إضاءة خلفية الأحداث وتجعل الحاضر الخيالي أكثر إثارة وتقسمه تانسي كريس بين ثلاثة أنواع [١٣] :

التداعي القصير : الذي يحتل بضع فقرات نظرا لقصره فهو لايكاد يقاطع سياق القصة ومع ذلك يفاد منه في إضفاء عمق على الشخصية وتوضيح الوضع وهو بهذا لايبطيء القصة بل يسمح بالتعمق للمتلقي بيد أن تكرار استخدامه ربما يأتي بمردود عكسي (١٤) ومثاله قصة كبرياء مذبوح لـ مريم الزيامي .

التداعي المتوسط : الذي يقتحم القصة وتقليديا أن الأزمنة المفتوحة يتبعها تداع متوسط الطول (١٥) : حطام لـ هلال البادي ، ومنهم بشيء ما لـ حمود العويدي .

التداعي الأطول : وهو يثير مشاكل ومنافع مختلفة فهو الأكثر سهولة في الاستعمال على مدى القصة كإطار للقصة وهو غالبا رأي الشخصية التي تتذكر القصة الرئيسية وتبقى حتى النهاية وقد تعود القصة أولا تعود إلى زمن حدث الافتتاح وهنا يتحول العمل برمته إلى تداع (١٦) : حتى أشعار آخر لـ عبدالعزيز الفارسي ، وحمى القرون لـ فاطمة العيداني التي تعود بقصتها إلى زمن الافتتاح (حلزوني / متعاقب) .

● السارد :

يعتبر السارد عنصرا هاما في الكتابة السردية فهو كما يرى د. سعيد يقطين (مكون خطابي مركزي يستحيل بدونه الحديث عن الخطاب أو القصة في أي عمل سردي أنه مبتدأ السرد وغايته في آن) (١٧) وفي النصوص التي بين يدينا ، وكما قلنا إنها ترتهن إلى ضميرين : المخاطب والمتكلم ، وأن قصص القسم الأكبر تنتمي إلى ضمير المتحدث وهذا الضمير (أقرب في تمكنه من التصور والتمثل لاعادة تكوين الواقع بتداخلاته وتناقضاته وسعيها للبحث فيه من خلال خلق رؤية جديدة ولبنة فعل التأمل والقلق والبحث الدائم مجسدة بلاغة جديدة وعارية وعميقة) (١٨) إلا أن الملاحظة التي تسترعينا هنا هي ملاحظة أن الكاتب في القصص التي بين يدينا أقحم نفسه كسارد تقليدي كما في مستوى الناظم الخارجي الذي يروي بضمير الغائب فنحن (أمام سلطة كبيرة لهذا الصوت : يوجد في أي مكان ويعرف أي شيء يحرك شخصياته كما يشاء خدمة لفكره وموضوعة محورية يريد تمريرها . صوته يتعالى على باقي الأصوات (.......) وهو بالتالي المضطلع فيها بكل شيء : يسرد ويعرض يصف ويعلق ويتدخل وسط الحكي ... فهذا الراوي يتماهى مع صوت المؤلف / الكاتب) (١٩) ، ويمكن ملاحظة اختفاء الأسماء (أسماء الأبطال) في القصص التي بين يدينا باستثناء حنان في قصة الفارسي ، وكذلك النفس القصير للنصوص .

فحمود العويدي ينوب عن المتهم في عذاباته ويتحدث عوضا عنه من خلال ضمير المخاطب الذي يوازي المتحدث وما هذا الأخير إلا الامتداد الطبيعي له في القصة والذي يضعه السارد/ الكاتب بين فارزتين قبل بداية (صدقوني هي الجانية) .. إلى مابعد (أوثروني منهما) واستخدم التبوغرافيا ليؤكد الكاتب أن ضميرا آخر هو المتحدث الذي ابتدأ به القصة وهو ينوب عن شخصية الميت في شهادته وعن المحكمة والقضاة والناس كما ينوب عن نفسه فهو ذات كاملة المعرفة ترتد إلى مادة الحكي المحددة سلفا علوية النظر متراجدة تؤكد الحضور السلطوي

الكامل المعرفة المدان على شخوصه وإدارتهم فنس على ذلك قصة مريم الريامي التي اعتمدت على سلم قيمي وأدبي وقالب أفكار جاهز مسبقا لتوظيف الحدث والشخصية / الفنانة وفي قصة فاطمة العيداني تطالعنا الذات المبصرة للكاتبة لكنها ذات سلبية ضبابية حلمية ، وبالتالي (هذا مايجعل القصة تنهض على أساس أفكار بسيطة في التعامل مع الواقع لأن المشكلة ليست مشكلة مدى قدرة القصة على التعبير عن أفكار وقيم ولكن المشكلة تطرح في كيفية التعبير عن الأفكار وعندما تكون الفكرة غير معالجة بنوع من العمق يأخذ البعد الأخلاقي دور الواجهة التي تعمل على توجيه المشاكل وتعليقها بنبرة خطابية وتقريرية تفتقر إلى الدقة ولاسيما حين يتعلق الأمر بقضايا اجتماعية معقده) (٢٠) أنها لغة أدبية يوظفها الراوي بلغته الشفافة المؤطرة بمسحة من الجمالية تنضح بالخطاب الجاهز والقالب المستنسخ فهي كما يرى د. يقطين (لغة أدبية متعالية عن الواقع) (٢١)

● الحكاية :

في منتج القصة العمانية نطالع بانشغال كبير عجز الأبطال . أبطال حقيقيون نتضامن معهم ومع قضاياهم . نتجاوب مع معاناتهم النفسية والمعاشية وما يلبث القاص العماني بجرة قلمه أن يحيلهم إلى عجزة ومعاقين وموتى يتلاشون في الفراغ .

ولعلنا نمثل بقدر يسير من هذه الملاحظة في قصص : العائد متوحدا بالترتيلة الزرقاء – السفر إلى دائرة الشروع وبناقل الفيروز – مساء كانت النازلات – سوق الظلام وعودة مكللة بالفراغ – تجليات حلم جميل ودماء الحقيقة – هاجس شرف – العقاب والقوس الأبيض ومالم يقله رجب – منافذ الفقراء بل أن كاتبين هما خالد العزري وسليمان المعمري تكاد قصص مجموعتيهما تأتي ضمن ملاحظتنا عن عجز الأبطال وإخفاقهم وانكسارهم وفشلهم مما يجعلنا نستغرب ماذا ستكون ردة فعل هؤلاء – لو قدر لهم كتابة سيرتهم – تجاه هذا القاص الذي يلبسهم السكينة والخوف والاستسلام ويجفف من أجسادهم دماء الحياة ليحيلهم إلى خرق بالية تتقاذفها رياح الآخرين وخبثهم وجشعهم ؟! (٢٢)

هل أستمرأ القاص هذه اللعبة أم هو اجتهاد صياغي للتمثيل لا التمثل والتصوير لا التصور؟ هل اجتهد القاص العماني في صياغته النهائية للحكاية في متنه القصصي ؟ هل اشتغل بشكل مكثف على الفكرة التي نبتت في رأسه؟ أو بحسب جوليس آرشر (إن أكثر الأخطاء تدميرا هو عدم التقيد بإعادة الكتابة لعدة مرات) (٢٣) أم أنهم توقفوا عند رأي غابرييل غارسيا ماركيز عندما عاد إلى مكتبه في مكسيكو ووجد بعد سنة من غيابه عنه مشروعا من ستين قصة قصيرة ورواية كان قد بدأ كتابتها فلم تكن الفاقة – لديه – بالنسبة للقصص القصيرة التي انتهت إلى سلة المهملات بسبب عيب أساسي هو أن ماركيز نفسه لم يعد مقتنعا بها وربما تجرأ على القسم بأنه ليس كاتبها مؤكدا (إن تمزيق القصص القصيرة أمر لا مناص منه لأن كتابتها أشبه ببناء الآجر) وهذا يعني – حسب رأي ماركيز – انه إذا لم تنجح القصة القصيرة من المحاولة الأولى فالأفضل عدم الإصرار على كتابتها (٢٤).

تتحدث قصة (حطام الحلم) عن امرأة فقدت

زوجها (قبل أيام تسعة فقط رحل) فالسارد/ القاص يحاول تقمص دور السارد الخارجي عن الزوجة المكلومة محاولا أن يوهم المتلقي ومن منظور براني ينوب عن إحساس البطلة عن إحساسها بالزوج الذي رحل .

ثانيا : أنه ينوب عن الزوج في تفعيل المشهد (كان يلثمه ويسبح فيه بنشوة شبقيه . ثم يتنهد بعمق عاشق متيم قائلا جملته التي حفظتها اليوم عن ظهر قلب : شعرك ، بحيرة عذبة ، أسماكها ذهبية ناعمة كالحرير) لا أدري من أين تأتي للسارد هذا الوضوح والرؤية الشفيفه لاقتناص لحظة زمنية بعمق تلك اللحظة بين زوجين مغرمين مختليين إذ لا يعقل أن يمارسا ذلك على رؤوس الأشهاد ليقتنص السارد تلك اللحظة .

ثالثا : للتأكيد على زيادة الواقعية والإيهام بها يذهب القاص إلى :

أ – الحديث عن المرأة/ الأرملة بالأفعال الحاضرة/ الاستمرار (تنزعين ... سبقت الإشارة إلى بعضها قبلا) .

ب – الحديث بالأفعال الماضويه عن الرجل الزوج المتوفي (أهداك هذا البيت ورحل – كان كلما جاء بحضرتك...) ولأن هلال يعي أساليب اللعبة / القصة فقد ألقى بأول الخيط من المعلومة/ الحكاية في ذات الفقرة منذ بداية القصة للمتلقي (تستيقظين / زوجك الراحل) . أى بين الحياة والموت / المرأة والرجل = الحي والميت لذا قامت الأفعال بالإيضاح المباشر : الفعل المضارع = الحي / المرأة والفعل الماضي = الميت/ الرجل

في نهاية القصة تستلقي البطلة على السرير (عارية) تنفث سيجارتها يلقي القاص/ السارد بمفاجأته الثانية (تفتحين الباب وتشرع يدان خشنتان . تتحجر الصرخة في حنجرتك . يتحطم الحلم في ذاكرتك ، وتسقط السيجارة ميتة بين ساقيك) وهي مفاجأة ظل القاص ينبه المتلقي لها بين ثنايا القصة (ولا تدرين لماذا يفزعك هذا الحلم الذي يغتالك منذ ثلاث ليال . ثم ينشب نفسه في رأسك . تضعين العلبة وتنهضين ، تخلعين أثقالك ، وتحاولين خلع ذاكرتك المشتعلة فلا تستطيعين ، ويظل جسدك مشتعلا منهارا ، مأخوذا بجسده هو وبتقاسيمه) . أتراه الغياب / الحلم/ الزوج الذي ذهب في رحلته النهائية ؟! أم تراها نظرات المسؤول (عيناه تنزلقان عبر جسدك الناتىء تنز الحواف الجبلية الصلده) والذي (يلاحقك سائله اللزج المتدلي من عينيه وأنت تخرجين من المكتب أم هو الأسيوي العامل في المتجر (تعود بائعه الأنيق . أناقة لم تعهديها في وافد قبله) ؟

مابين رحيل الزوج العاشق/ المغرم عن زوجته (لم تعرفي حتى الآن لم تزوجني منه) والذي دام زواجهما سنة كاملة واليد الخشنة التي تشرع إلى جسد البطلة التي تحتضن شفتيها سيجارة (يغلفك دخانها فتزدادين به عريا) أقل من تسعة أيام (لاتدرين لماذا يفزعك هذا الحلم الذي يغتالك منذ ثلاث ليال فقط) تلك مفارقة بائسة للحب والخيانة/ الحياة والموت ذكرتني فيما قرأت بقصة كافكا في مستوطنة العقاب .

أرادت الكاتبة فاطمة العبيداني ومن منظور جواني/ داخلي أن تتحدث عن حمى القرون التي اجتاحت قريتها(جراء فصول متنصف

الليل) وهو عنوان القصة أيضا وهي إزاء حادثة واقعية تقف أمامها مباشرة (اخرج رأسي بكامله من النافذة ، أصرخ في وجوههم أن كفى...) وكل ذلك لسبب بسيط هو أن البطلة/ الساردة ترغب في النوم (لذا سأنام ، سأنام) رغم أن الحوار الذي تتكىء عليه القاصة حقيقي مباشر بعينيين مفتوحتين وهو حوار مهم حول زواج الرأسين المتصارعين كل من بنت الآخر وهو الموضوع المهم الذي تحاول أن تسقطه القاصة في فخ حمي القرون بعينيين مغمضتين هذه المرة مضيفة البعد الميثيولوجي للحكاية (ولذا الجأ الآن إلى شياطيني المعهودة . ولتحضر شياطين الليل وسحرته . قالوا لنا انهم يحومون ليلا بصنباعهم ويحولون من يراهم إلى أشياء بغيضة بل أحيانا ينبتون لهم قرونا كقرون العجول الصغيرة) وهذا البعد الأسطوري في المخيلة العمانية يتزاح على الواقع لكأنه يشله ويفقده حراكه الطبيعي ، وربما للذاكرة الجمعية الدور الأبرز في ذلك فلا تخلو قرية في عمان من خرافة . ولعلنا لانكون متشائمين إذا قلنا لكل بيت خرافته الخاصة . أو قد تشترك الذاكرة في بث خرافات أو خرافة «جمعية» أقربها إلى الذاكرة الآن حكاية الرجل الذي قاد قلعة «بجزة قت» لأن أهل تلك القرية غبنوه ثمنها بعد أن قام ببنائها . وظلت مائلة إلى يومنا هذا ، ولا أدري إذا كان نفس الرجل قد قدر له زيارة إيطاليا ليجعل برج بيزا الشهير مائلا بذات الحزمة من البرسيم .

باعتقادي الأصل في الحكاية موضوع مهم وواقعي وليس ضبابيا وغائما/ خرافيا ، ولا أدري لما أحالت القاصة الحديث عنه؟ ولماذا التحرج أو التخفي من نقاش في شأن تشترك فيه المرأة مع الرجل ومادام للآباء قرونا فلماذا تتحول الفتاة/ البطلة إلى أضحية وتنبت لها القاصة قرونا صغيرة؟

ها ساهمت المرأة/ الفتاة هنا بصمتها وسلبيتها (نعم وطيبة ، ولا تعترض ، لا تهمس ، لا تحارب ، لا ..) في ذلك أم للمسألة بعد أشد وطأة ناحية المسكوت عنه والمكبوت في آن؟ ورغم انه لايمكن أن نضع القاص في موضع المصلح الاجتماعي أو الطبيب الجراح بمباضعه التي تبتر المريض وتبقي السليم في جسد المجتمع إلا انه يجب أن يكون للكاتب وللقاص خصوصا مواقفه المحددة من هذا المجتمع والمهم من ذلك هل قامت هذه «الخروفة» لغرض في نفس الكاتبة لصالح الأسطورة والعرف والعادة والتقليد بتثبيطاته وسلبياته أو بتفعيله ومساعدته ولكن متفائلين هذه المرة - بتقانيه في خدمة الإبداع والإدهاش والسؤال؟!

نواجه في قصة مريم الريامي كبرياء مذبوح نفس المشكل في الحكاية رغم احتكام المتن - كما أسلفنا - إلى زمن فني وضمير متحدث يحيل إلى النفسي / الجواني فإن شيئا مالا يفهم في الحكاية/ القصة ويظل يطاردك كمتلقي/ قارىء . ماذا تريد البطلة/ القاصة أن تقول عن (الفتاة ، المرأة الحمقاء ، صاحبة الصوت الذهبي ، القذرة ، الناعمة، و ....، و........ ،) حتى بعد أن تعيد قراءة القصة تظل أسئلة من ذلك القبيل تطاردك : من هي الطفلة ، المرأة ، المغنية ، وكبرياء من المذبوح ؟ ثم ماعلاقة الاستقطاع قبل العنوان الذي تطبعه الكاتبة بخط مغاير للمتن

القصصي . قالتها لي : اذهبي إلى الجحيم . موتي غيظاً واحترقي في الدرك الأسفل ياسيدة العصيان) رغم انه لم يحدث حوار في القصة وحتى لقاء السارد/ الكاتبة بإحدى الحاضرات (توقفت الفرقة ليضيع دقائق انشغلت بها بتبادل أطراف الحديث مع إحدى الحاضرات لينقطع الحبل بهتافات الحاضرين...) لا تبين ملامحه وتصر الكاتبة على إخفائه والسيطرة عليه ثم أنها لن تلتق الفنانة المرأة – الطفلة غادرت المكان . الحارس بصوت غليظ خال من المبالاة) حينما أسرعت (مهرولة حيث تقطن الطفلة أقصد الأنثى الفاتنة) .

هل أرادت مريم/ الساردة أن تحمل قيمة سلبية/ مثبطة للغناء/ الفن (طفلة أو كما تبدو وامرأة لم تتجاوز الرابعة عشر من العمر الهبت القلوب بصوت ناقيء ناعم جردها من طفولة حتمية) فقط لمجرد أنها طفلة أو لمجرد هتافات الجمهور؟ وتذبذب الكاتبة في تحديد المفاهيم (الطفولة – المرأة الفاتنة) والزج بهما في عبارة واحدة مع مايحيله هذا من فارق زمني/ مرحلي شاسع بين المعنيين وتقصدها في جانب آخر إطلاق الأحكام التعميمية (لاصطدام بكبرياء عظيم مختبيء خجول يدرك مالا يعيه هؤلاء الأغبياء . الحمقى . المستهترون) واستمرار محاولاتها في أن تجعلنا كقراء نتواطأ معها أن الكبرياء/ الشموخ مذبوح وهي لاتقيم علاقة حميمة صادقة/ بسيطة من خلال سردها تجعلنا نعتقد فعلا أنه كذلك رغم إمكانية تحقق ذلك في النص ناحية استخدام الكاتبة لضمير الأنا الحاضر دائما في المتن(ولجت – اقتعقدت – تفرست ... الخ) وهو ضمير كان بإمكان الكاتبة الدخول به مباشرة إلى الزمن النفسي وإظهار مشاعرها/ أفكارها إزاء ما تريد قوله .

تبدو قصة حتى أشعار آخر لـ عبدالعزيز الفارسي أقرب القصص إلى إقناع القارىء بالحكاية فهو يتوجه مباشرة إلى الجواني / النفسي مذكرا بعذابات البطل من : أمه التي لم تقبل زواجه من حبيبته الأولى وهذه الأخيرة تعاود الظهور من جديد في حياة البطل مع ابنتها المريضة لتذكره بحب طوته الأيام . وتذكره الصغيرة بكلمة (بابا) التي افتقدها بسبب عقم زوجته التي تطيل عذاباته دائما بلدغها وفحيحها وكان يكفي هنا الإيحاء بدل الزج بكلمة أفعى .

لكن الحكاية التي تنتهي إليها ويتضامننا مع معاناة البطل لسنوات خلت من زواجه وبمجرد ظهور شخصية الحبيبة الأولى ونتوقع أن يقول قولته ويبت في الموضوع فان البطل يفشل على مستويين : في عدم قدرته على مصارحة حبيبته الأولى بمرض ابنتها الخبيث وفي عمل أي شيء إزاء وضعه حلا لمشكلته القائمة ماضيا وحاليا وستستمر مستقبلا مع زوجته (ورجعت إلى منزلي لآخذ لدغات جديدة من تلك الأفعى حتى أشعار آخر) وهو تبشير وظيفي أطروحي مستقبلي يعني انعدام التوصل إلى حل ولعل المشكل الأساس في الحكاية هنا ذات مستويين نفسيين : الأول قوة البطل / الدكتور حيال مرضاه ومكاشفتهم بأمراضهم بسهولة ويسر والثاني فشل البطل / الزوج حيال الأفعى زوجته التي تلدغه في الصحو والنوم (انه فحيح الأفعى تتأكد إذا ماكنت على قيد الحياة أم أنني قد فارقتها من

تأثير لدغاتها المستمرة) ومن ثم ظهور الضمير (الذي خلفني دفنته في صحراء الموت القاحلة بقلبي الجريح وإذا به يمزق أكفانه ويوقظني بكل بجاحة وقلة ذوق) بمجرد ظهور الحبيبة الأولى مع ابنتها في المستشفى.

أقنعنا البطل بمعاناته النفسية والمجتمعية والزوجية بل انه يمكننا إحصاء كلمات (فحيح، لدغ، أفعى ، أنيابها، تفترسني ، تقضي علي) التي استخدمها القاص في متنه عند الحديث عن زوجته ٣٤ مرة والحقيقة أنه لو كانت الحياة الزوجية بهذه الوضعية بين زوجة تفترس وتلدغ ليل نهار وزوج يتلقى صابرا محتسبا لما أمكن للجنس البشري أن يستمر ولارتدنا جميعا من مشاريع فاشلة كمنظومة الزواج تلك لكن هذا ليس بيت القصيد بل السؤال عن الحكاية (سأعرض عليها أن تتمرد على الأحزان وعلى العزلة التي خلقها موت زوجها منذ سنة كاملة ، سنبدأ من جديد، سأصلح آثار الصدمة الأولى ، وقد أعرض عليها الزواج) وبين تراجع البطل خالي الوفاض (تراجعت للخلف ، أغلقت الباب، ورجعت إلى منزلي) مذكرا إيانا بفشله ، الدائم أمام أمه ذات النظرة الطبقية وأمام زوجته ومرضاه ، الذي خلنا انه سيمضي في تخطيه والظفر بإصلاح مايمكن إصلاحه ولكن لايصلح العطار ما أفسد الدهر.

● خاتمة :

لماذا لاتأتي القصة هنا على سجيتها ، لماذا يزيح القاص اعماني الواقع إلى رومانسية حلميه، هل للأمر علاقة بتهريب الواقعي إلى : متخيل /ضبابي/ حلمي رغم أن القضايا التي تطرحها كتابات هذا القاص واقعية واجتماعية وحقيقة كموضوع زواج الفتيات الصغيرات من كبار السن (حمى القرون - لأنها ابنتك ولأنها صغيرة وجميلة) أو الطبقية (حتى إشعار آخر - كل شيء حتى أمي التي رفضتها بحجة عائلتها وأصرت على تزويجي لتلك ..) أو الرغبة / الخيانة (حطام الحلم) أو الأوضاع الاقتصادية التي قد تجبر صغار السن لعمل أي شيء كالغناء مثلا ، لتحقيق ذواتهم (كبرياء مذبوح - تفرست في وجهها حاولت أن اقتحم عالمها الذي يجبرها على النضوج المبكر) أو مشاكل الشباب والأمراض الاجتماعية التي أفرزتها وسائط العصر ، كالسيارات ، وغايات البعض في تدمير أنفسهم وتدمير الآخرين من خلال السرعة وبالتالي الحوادث ومايتنتج عنها من مصائب : وفاة / ترمل / ثكل (متهم بشيء ما) ، هل للأمر علاقة بالرقيبين الأمرين - المؤسسي والذاتي ، الرقيب الأشد مضاضة على النفس، والذي يمارسه الكاتب على قوله وفنه وحركاته وسكناته ، لماذا يجترح القاص العماني دغل الميثولوجيا ليستشرف بها خطاب أطفاله الذين دخلوا عصر الإنترنت . هل يخاف أن تتخطفه طير النقاد - إن وجدوا أصلا - هل يخشى على بضاعته ... وهل يمكن أن تأتي القصة / الحكاية بسيطة وفي نفس الوقت مضمخة بإدهاش السؤال في ظل رقابة القاص على مايكتب ؟؟!

إن قصاصين : كسليمان المعمري وحمود العويدي وهلال البادي ومريم الريامي وفاطمة العيداني وعبدالعزيز الفارسي ووزوينه خلفان وجوخه الحارثي هم استثمارنا الحقيقي لفن القصة

في البلاد ناحية أسباب كثيرة وعديدة ، وهم قاصون رائعون ومدهشون من المهم مساعدتهم ليكونوا أكثرا منا ثراء ونماء في لعبة القصة/ الحكاية نحن الذين ندعي ونزعم أن سبقناهم وفي هذا المسعى ولأجل أن نتساعد مع بعضنا كمجوعة كتاب قصة حقيقيين كانت هذه القراءة.■

الهوامش والمراجع :

قصص جماعة الخليل بن أحمد الفراهيدي - جامعة السلطان قابوس :

(-) قصة : متهم بشيء ما لـ حمزة العريدي .

(-) قصة : حتى أشعار آخر لـ عبدالعزيز الفارسي.

(-) قصة : كبرياء مذبوح لـ مريم الزيامي .

(-) قصة : حمى القرون لـ فاطمة الحيناني.

(-) قصة : حطام الحلم لـ هلال البادي.

١) القصة القصيرة في سلطنة عمان (بحث لنيل الإجازة في الأدب العربي من كلية الأدب بجامعة محمد الخامس) إبراهيم اليحمدي - الرباط ١٩٨٨ - ١٩٨٩م.

٢) القصة القصيرة في سلطنة عمان ... م ص.

* نمثل هنا بالمجاميع القصصية التالية : جمعوه وناس آخرين لـ إسماعيل السالمي - بوابات المدينة لـ محمد بن سيف الرحبي - خرزة المشي ، ويوم نفضت خزينة الغبار عن مناحتها لـ محمد اليحيائي - اللون البني لـ محمود الرحبي .

٣) انظر مجاميع : نافذتان لذلك البحر لـ يحيى بن سلام المنذري - ربما لأنه رجل مهزوم لـ سليمان المعمري - مريم لـ محمد البلوشي - جنون الوقت لـ علي الصوافي - حبس النورس ، حمى أيار لـ يونس الأخزمي - المطر قبيل الشتاء لـ أ. نوره.

٤) في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد - د. عبدالملك مرتاض - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة : عالم المعرفة ٢٤٠ كانون الأول / ديسمبر ١٩٩٨ م. الكويت.

٥) بتصرف عن : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق - آمنة يوسف - دار الحوار للنشر والتوزيع - اللاذقية ، ط١ ١٩٩٧م.

٦) القصة القصيرة في سلطنة عمان .... م ص .

٧) في نظرية الرواية .... م ص.

٨) فعاليات ومناشط - وزارة التراث القومي والثقافة (المنتدى الأدبي) - مسقط - الإصدارات من ١٩٩٠م إلى ١٩٩٤ ...

أنظر لمزيد من المعلومات حول القصة القصيرة في السلطنة : أوراق عمل ومقالات .... د. سعيد يقطين ، د. اعتدال عثمان ، د. سعيد علوش ، الأستاذ سعيد السريحي ، د. عبدالواحد لؤلؤة ، وبعض أساتذة جامعة السلطان.

٩) في نظرية الرواية ... م ص.

١٠) في نظرية الرواية ... م ص.

١١) في نظرية الرواية ... م ص.

١٢) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ... م ص .

١٣) تقنيات الكتابة - مجموعة مؤلفين - ترجمة د. رعد عبدالجليل جواد - دار الحوار للنشر والتوزيع - اللاذقية - ط١ ١٩٩٥م.

١٤) تقنيات الكتابة .. نفس م. ص.

١٥) تقنيات الكتابة . نفس م. ص.

١٦) تقنيات الكتابة .... نفس م. ص.

١٧) فعاليات ومناشط م. ص.

١٨) فعاليات ومناشط ن . م. ص.

١٩) فعاليات ومناشط ن م ص.

٢٠) فعاليات ومناشط م. ص.

٢١) فعاليات ومناشط م. ص.

٢٢) انظر مجاميع : فتنة البحر في سرد بعض ما يثبت لـ عبدالله حبيب - أشرعة الضوء لـ بدر الشيدي - مفاجأة الأحبة ، وأسفار دملج الوهم لـ علي المعمري - مواسم الغربة لـ خليفة بن سلطان العبري - سبأ لـ خولة الظاهري - روائح الفقراء لـ سالم العميدي - هذيان الدمى لـ خالد العزري - ربما لأنه رجل مهزوم لـ سليمان المعمري.

٢٣) تقنيات الكتابة م. ص.

٢٤) كيف تكتب الرواية؟ غابرييل غارسيا ماركيز.

الأديبة الباحثة رياض الجابري وكتابها

(السيرة الذاتية والتراث)

أحمد دوغان*

- ١ -

كلما أردت الكتابة عن الأديبات في مدينة حلب شعرت بأسف مرده إلى أن عدد الأديبات في الشهباء قليل إذا ماقيس بعدد الأديبات في المدن السورية الأخرى وخاصة في مجال الشعر ... ونقطة أخرى أذكرها لأنها حقيقة وهي ما أن تظهر أديبة حتى يغيب صوتها بلا استئذان ... وقد قرأت عدداً من الأسماء في بداية النهضة وحتى هذا اليوم ... ولكن في الربع الأخير من القرن العشرين برز عدد من الأصوات النسائية الأدبية... هذه الأصوات على قلتها تشكل ظاهرة صحية نذكر على سبيل المثال لا الحصر ضياء قصبجي ، ليلى صايا سالم ، لوسي سلاحيان ، ندى الدانا ، هناء كرم في القصة ، عائشة الدباغ، نجوى قلعجي ، فيحاء العاشق ، لميس حجة ، غالية خوجة .. في الشعر ، ضياء قصبجي ، رياض الجابري ، وليدة عتو ، فادية شماس في الرواية ، عائشة الدباغ ، رياض الجابري ، ندى الدانا في البحث والمقالة ، هناء طيبي في الخاطرة والمقال الصحفي .

وفي موضوعي هذا سأتوقف عند نتاج الأديبة السيدة رياض الجابري التي أعطت الكثير في مجالات الإبداع الفكري والأدبي إلى جانب العطاء الإنساني الذي يذكر لها في محطات الخدمات الإنسانية عامة ، وكتابها (السيرة الذاتية والتراث) خاصة .

- ٢ -

ولدت الأديبة الباحثة السيدة رياض الجابري في حي الفرافرة بحلب عام ١٩٢٥ تلقت تعليمها بمراحله الثلاث (الابتدائي ، الإعدادي ، الثانوي) في حلب ، وتخرجت في جامعة دمشق (كلية الآداب - قسم الفلسفة) .

تابعت دراستها العليا في جامعة دمشق (كلية التربية) وتخرجت عام ١٩٦٠ . ثم حصلت على شهادة الماجستير في التربية عام ١٩٦٦ .

عرفت مهنة التعليم عام ١٩٤٥ ، وفي العام ذاته أسست جمعية (اليد البيضاء) لمساعدة الطالبات المحتاجات ، وفي الخمسينيات أسست عدداً من الجمعيات وألقت عدداً من المحاضرات، وفي عام ١٩٥٤ أعدّت برنامجاً مرتين في الأسبوع تقدمه إذاعة حلب.

وقد عملت في جامعة بيروت العربية في لبنان بين عامي (١٩٦٩ - ١٩٧٥) .

(*) كاتب سوري

وفي عام ١٩٧٩ عيّنت مديرة إدارية لمستشفى الهلال الأحمر في حلب ، وأصبحت رئيسة الهيئة النسائية في الهلال ، وتسلمت مسؤولة إعلامية في جمعية تنظيم الأسرة عام ١٩٨٢ .

كرمتْ مع المبدعين في دار الكتب الوطنية بحلب برعاية من وزارة الثقافة والإرشاد القومي عام ١٩٩٠ .

صدر لها :

١ – بين المثقف والطلبة (دراسة) جامعة دمشق ١٩٦٣ .

٢ – رسالة المثقف وأهدافها (دراسة) جامعة دمشق ١٩٦٣ .

٣ – الدفء الإنساني (قصص إعلامية) حلب ١٩٨٠ .

٤ – نحو مستقبل حضاري أفضل (دراسة) دار طلاس ، دمشق ١٩٨٩ .

٥ – الثقافة المعاصرة وهموم الشباب (دراسة) دار المعارف ، حمص ١٩٩٤ .

٦ – السيرة الذاتية والتراث (دراسة) دار المعارف ، حمص ١٩٩٥ .

٧ – واخضرّ في الأرض حوار (رواية) دار المعارف ، حمص ١٩٩٦ .

٨ – سعد الله الجابري وحوار مع التاريخ (دراسة) دار المعارف ، حمص ١٩٩٧ .

٩ – عمر الخيام وفلسفة الأيام (دراسة) دار المعارف، حمص ١٩٩٤ .

– ٣ –

(السيرة الذاتية والتراث) كتاب يقع في (٢٤٣) صفحة من الحجم الكبير، جاء في جزأين، ضمّ كل جزء سبعة فصول ، ويبدو أن الكتاب في الأصل كتابان ولكن أرادت المؤلفة أن تجمع بينهما في مجال النشر حتى أنها افتتحت كتابها بكلمة تحت عنوان (رؤية جديدة) للسيرة الذاتية والتراث) وفيها تقول :

(كما أن الوجه المادي للسيرة والتراث مشابه فالوثائق والآثار والرقم والأطلال وكتب التاريخ هي كالمذكرات واليوميات والسير ، وهكذا اتحدا في وحدة الكون فضاقت المسافة بينهما ، وتقلص المدى بين التراث (هوية الأمة) وبين السيرة الذاتية (هوية الفرد) .

تبدأ المؤلفة بالحديث عن السيرة منطلقة من تعريفها (إن أوجز تعريف للسيرة الذاتية هو تعريف كارلايل : إن السيرة الذاتية هي حياة إنسان)

وترى المؤلفة أنّ هذا التعريف وصفي أما التعريف الإجرائي فهو :

(السيرة الذاتية تسجيل تاريخي لحوار الفكر وحديثه المتفرد مع النفس حتى ولو تجردت منها الواقعة التاريخية كحدث) .

إلا أن السيرة الذاتية في رأي الأديبة الباحثة رياض الجابري (ترجمة مباشرة وتعبير شفوي مكتوب عن مكنونات التراث) .

وتتساءل المؤلفة هل السيرة الذاتية أدب أم علم نفس؟..

ثم تجيب قائلة :

(تتوسط السيرة الذاتية موقفاً وسطا بين الأدب وعلم النفس ، ومشتق من كلا الطرفين) وترى (أن السيرة الذاتية تحتاج إلى جمهور قارىء ذي شغف وفضول فكري ، جمهور ناقد

واع يشارك مشاركة وجدانية إزاء تأثره بمعاناة الكاتب) ثم تبين المؤلفة (أن تاريخ السيرة الذاتية قديم جداً ، وقد واصل سيرة خلال الزمن وفي حضارات كثيرة ، وأصبح له شأن لاسيما في العصر الروماني ، وفي العصور الوسطى ازداد نشاط كتاب السيرة الذاتية باسم الاعترافات ، وكان للسيرة فى الحضارة العربية مكانة ، ومن الذين كتبوا في السيرة الذاتية سلمان الفارسي ، وتعتبر سيرته من أقدم السير الذاتية العربية ، وتعد أيضا السيرة النبوية أوسع مافي التراجم الإسلامية) .

وفي رأي الباحثة رياض الجابري أن السيرة الذاتية وصلت العرب عن طريقين يوناني وفارسي ، فتأثر باليونانية كل من حنين بن اسحق في رسالته ، ومحمد بن زكريا الرازي في السيرة الفلسفية ، وابن الهيثم في كتابه (مقالة له فيما صنعه وصنفه من علوم الأوائل) ومن الذين تأثروا بالتيار الفارسي ابن مسكويه في كتابه (تراجم الأمم) والطبري في (تاريخه) وابن المقفع في مقدمة (كليلة ودمنة) .

ومن خلال تتبع الباحثة لتطور السيرة الذاتية العربية نجد أن فن كتابة السيرة قد تطور وارتفع على يد ابن سينا الفيلسوف الإسلامي المتوفي سنة ٤٢٨هـ ، وهناك سيرة أخرى ذكرتها المؤلفة أمثال (مشارب التجارب) للبيهقي ، و(والنكت العصرية في أخبار الوزارة المصرية) لعمارة بن أبي الحسن اليمني ، و(الاعتبار) لأسامة بن منقذ ، و(البرق الشامي) للعماد الأصفهاني، و(قصيدة نظم السلوك) لابن الفارض ، وعبدالوهاب الشعراني في كتاب (لطائف المنن والأخلاق في بيان وجوب التحدث بنعمة الله على الإطلاق) .

وتصل المؤلفة في تاريخ السيرة الذاتية إلى القرن العشرين فتبين أن هناك سيراً ذاتية كثيرة قد ظهرت كماً وكيفاً ومن كتابها طه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل وأنيس منصور ، وابراهيم المازني وغيرهم وتتوقف عند سير محمد فكري ومحمد كرد علي وجبرا إبراهيم جبرا .

ولاتكتفي الأديبة الباحثة بذكر سير الأدباء والمفكرين بل تتعرض إلى سير نسائية ظهرت كسيرة الشاعرة فدوى طوقان (رحلة جبلية رحلة صعبة) والسيرة الذاتية لبنت الشاطىء (على الجسر) .

ثم تتحدث الكاتبة عن السيرة الذاتية عند الغرب موضحة أن الأوروبيين أولوا عناية خاصة لتحليل عناصر ذاتهم والتصريح بأغلب مايشعرون به ، ومن الذين ذكرتهم وتوقفت عند نتاجهم (تولستوي ، غوته ، ستندال) وكذلك (تشليني) في ترجمته الذاتية ، و(جان جاك روسو) في اعترافاته ، و(سبنسر) في ترجمته الذاتية و(نيتشه) في كتابه (هذا هو الإنسان) و(برترا ندرسل) في سيرته الذاتية ، حتى أن المفكرين أخذوا يضعون الكتب حول تاريخ السيرة وقد ظهر كتاب (تاريخ التراجم للسيرة الذاتية) كتبه جورج مش .

وتبدأ المؤلفة الفصل الرابع من الكتاب بالحديث عن أنواع السيرة الذاتية وهي :

١ – السيرة الذاتية : وفيها يكون النص يسرد الماضي ويندمج كلياً مع (الأنا) ويشكل العمود الفقري في بناء السيرة.

٢ – المذكرات : وهي مدونات خاصة ، وتشكل أجزاء هامة من حياة إنسان في ماضيه الذاتي ، لذلك تشكل تراثاً له أهمية .

٣ – اليوميات : وقد عرفت في أوائل القرن السابع عشر وترد في موقفين :

أ – الموقف الأول : وفيه تبقى اليوميات سرداً يومياً لما يجري في بحر اليوم الحاضر ، ويشكل سطحي لايمس الأعماق .

ب – الموقف الثاني : وفيه يغوص الكاتب في شرح انفعالاته الخاصة مما يشكل موقفاً وسطاً بين السيرة واليوميات.

٤ – الاعترافات : وفيها يستعمل الكاتب الأزمنة الثلاثة دون اللجوء إلى المونولوج الداخلي للزمن، ويشوب التصريح رمزية فيها تمويه فني ، وأسلوب الاعترافات يمزج بين أسلوب المذكرات وأسلوب اليوميات.

وفي الفصل الرابع تتحدث المؤلفة رياض الجابري عن (دوافع السيرة الذاتية) وتطلق على هذه الدوافع صيغة (المعاناة) التي تختلف بصورها ووجوهها ، وتذكر بعض تسميات المعاناة.

١ – المعاناة الشخصية ليست الشعور بالنقص

٢ – المعاناة الأسرية والزوجية

٣ – المعاناة العاطفية

٤ – المعاناة الصحية

٥ – المعاناة الإجتماعية

٦ – معانات المشاعر الدينية

٧ – المعاناة السياسية

وفي الفصل الخامس تأتي المؤلفة على (دعائم السيرة الذاتية) وهذه الدوافع ثلاثة جوانب فكري، نفسي، أخلاقي)

١ – فالجانب الفكري يقوم على :

أ – الذاكرة

ب – الخيال

ج – التحليل والتركيب

د – الحكم والمحاكمة

هـ – الموضوعية

٢ – أما الجانب النفسي : فإنه يتجلى في :

أ – الالتحام مع الذات

ب – الصفاء والنباهة

٣ – لكنّ الجانب الأخلاقي : تتأرجح فيه السيرة الذاتية بين التلميح والتصريح ، وكاتب السيرة هنا أمام موقفين :

أ – الموقف الأول : يجب ان يكون كاتب السيرة أميناً لنفسه والكشف عن ذاته والبوح بأسراره .

ب – الموقف الثاني : قد يحجم الكاتب عن تعرية نفسه في سيرته ويحرص أشد الحرص على إخفاء حقيقته ، لأن ذلك من خصوصيات الكاتب .

وفي الفصل السادس تعالج المؤلفة (أصالة السيرة الذاتية) ونجد أنها تتحقق إذا توفرت فيها الشروط التالية :

١ – العالمية

٢ – الإنسانية

٣ – الصدق

٤ – الجدة

٥ – الجمال

ثم جاءت في الفصل نفسه على (أهداف السيرة الذاتية ووظائفها) ودرست أهم الأهداف وهي :

١ – الهدف النفسي.

٢ – الهدف الديني .

٣ – الهدف الاجتماعي.

٤ – الهدف المذهبي.

٥ – الهدف الفلسفي.

وختمت الفصل السادس بمكانة السيرة الذاتية من خلال وجهتين (وجهة نظر الأدب) و(وجهة نظر النقاد الفلسفيين) .

وفي الفصل السابع قدمت المؤلفة نماذج متنوعة من السيرة الذاتية ، من هذه النماذج (رحلة جبلية رحلة صعبة) لفدوى طوقان و ولنصوص لرابعة العدوية ، ومذكرات سعد الله الجابري.

وختمت بحثها الذي جاء في (١٣٤) صفحة من الكتاب بأسماء بعض كتاب السير العربية والغربية .

أما القسم الثاني من الكتاب فقد تحدثت فيه المؤلفة عن (التراث) بدأت الفصل الأول عن (مواصفات التراث) بسؤال : ماهو التراث؟ ... ثم بيّنت أنّ التراث نوعان

١ – التراث المادي : ملموس يتجلى في البقايا والآثار والوثائق المادية .

٢ – التراث المعنوي : هو تراث العلم والفلسفة والفن ومافيهم من قيم .

والفصل الثاني جاء بعنوان (ثراء التراث العربي) وفيه بينت المؤلفة أن التراث العربي مجموعة من القيم منها (القيمة الإنسانية ، القيمة الفلسفية و القيمة العلمية ، القيمة المنهجية ، القيمة الطبية ، القيمة التربوية ، القيمة الجغرافية، القيمة الأدبية والفنية ، القيمة السياسية والإدارية) .

وفي موضوع آخر تساءلت المؤلفة : ماهي أبعاد التراث العربي؟..

ثم بيّنت أن التراث العربي قديم حديث ، أي أنه ممتد في الزمن ومتحرك ومتطور وهو ثلاثي الأبعاد (تراث إنساني ، تراث عربي ، تراث إسلامي)

وهذا التراث في رأي المؤلفة إلى عمق حضارات أخرى عن طرق (الترجمة والاستشراق والتجارة) .

وكان الفصل الثالث قد وشم بـــ (انتكاس وضياع) وترى الكاتبة أن تراجع الحضارة العربية بدأ عام ٧٣٢ هـ / عندما هزم (شارل مارتل) الفرسان العرب في (بواتيه) .

وشعر العرب بعد ذلك بالجمود الفكري والتأخر الحضاري ، وكانت النتيجة ضياع التراث، وهذا الضياع تجلى في عدة جوانب منها:–

١ – فقدناه عنوة : نتيجة استلاب قطيع سجله التاريخ أيام الهجمات المغولية والتترية ومعاناة قتل الثقافة العربية ابتداء من حرق تيمورلنك لمكتبات بغداد ومخطوطاتها إلى حريق المسجد الأقصى.

٢ – فقدناه تجارة : وذلك عن طريق بيع التراث بأسعار زهيدة بينما حفلت مكتبات الغرب والشرق بهذه الكنوز.

٣ – وفقدناه استشراقاً : لأنه مهما صفت نيات المستشرقين وكان رائدهم الدافع العلمي فهم أصحاب مآرب أخرى .

٤ - وفقدناه اجتهاداً : من قبل الاحتلال العثماني أو الاستعمار الغربي ودور ذلك في طمس على التراث .

وفي الفصل الرابع تحدثت الأديبة الباحثة رياض الجابري عن (اليقظة ونقل التراث) موضحة أن وجوب نقل التراث يخضع لاجتهاد عصري وبحث علمي ليخدم التخطيط التربوي والتنموي والقومي ، والتخطيط المستقبلي وتطورنا التكنولوجي ، ثم عرضت وجهة نظر كل من الفريقين :

١ - الفريق الأول : يرى أننا من الماضي ، وأن التراث هو سجل انطوى ، وتم الانتقال من عصر زراعي إلى صناعي .

ثم أوردت الرد على هذا الرأي موضحة أن إهمال التراث نهائياً والغربة عنه جحود لأن التراث جزء من التركيب النفسي والأخلاقي والتربوي والروحي لأي شعب .

٢ - الفريق الثاني : يرى أن تراثنا العربي هو هويتنا وذاكرتنا القومية وصلتنا الرحمية وكل ماتحتاجه الأمة العربية هو تنظيم وتنقيح هذا التراث وتصفيته من الدس وتطهيره من كل شائبة وتوظيفه لأنه تراث غني .

أما الرد على هذا الموقف فيكون بالوقوف وقفة إكبار واعتزاز بالتراث كعنصر أساسي من عناصر تماسك الأمة ولكن يمكن رفض كل ما من شأنه في هذا التراث مايعوق تحديث الأمة العربية ووقوفها على قدر المساواة مع بقية الأمم في هذا العصر .

لذا تستنبط المؤلفة بابين هما (الاختيار من التراث ، والاجتهاد العصري) ومن أجل ذلك يجب فهم التراث ضمن إطار تاريخي للسير في مسلك عصري متطور ، وفق منهج علمي يعيد للتراث حقوقه ومواقفه الإيجابية ووجوهه المشرقة ، وإذا كانت المعاصرة ضرورة حتمية فلابد من الاختيار من أجل توظيف التراث ليكون التطور .

وفي الفصل الخامس تحدثت عن (ربط التراث بالتربية) وبيّنت أنه لابد من تجذير التراث في نفوس الناشئة ، وذلك فإن للمرأة دوراً في توريث التراث ، والتثقيف التراثي ضروري .

وفي الفصل الأخير توقفت عند ملامح من شخصية تراثية .. شخصية (عبدالرحمن الكواكبي)

كان لرحلة المؤلفة موقف جلي من تراثنا العربي هذا التراث الذي تعتز به ، وقد ملأ خزائن المكتبات في العالم ويعود ثانية إلينا ولكن ربما بوجه آخر . علينا أن ندرك أهمية هذا التراث فنراجعه ، أو نصدره عربياً مرة أخرى.

هذه قراءة في عمل واحد من أعمال الباحثة الأديبة رياض الجابري التي نذرت نفسها للكلمة الحرة الطيبة وللإنسان مؤكدة ارتقاء الفرد ليس أمراً عسيراً ، ومقياس درجة الفرد ينبع من سلوكه وانتمائه إلى مجتمع يسعى من أجله ، ولا حدود لمفهوم العطاء - معنوياً ومادياً - واستطاعت السيدة رياض أن تعيش هذا السلوك على الصعيدين الواقعي والفكري مرسخة بذلك قيم الخير والحق والجمال.■

«المرأة» : المجتمع والقيمة من خلال المأثورات الشعبية الكويتية

فاطمة يوسف العلي*

كانت الأمثال الشعبية – ولاتزال – إحدى المرايا الصافية ، الصادقة، التي تعكس الوجدان العام ، والفكر السائد في البيئة ، بكل ماينبض فيه من خصائص ، حتى تلك الأمور التي لانرتضيها، أو لانحب أن يعرفها الآخرون عنا ، سواء كانت تلك الأمور ألفاظاً نابية ، أو معاني غير سوية ، أو تصدر عن زمن لانوافق عليه أو نتفق معه .

وهذه إحدى مشكلات ودلالات الأمثال الشعبية حين نسترشد بها كمؤشر على السلوك العام . والمعتقدات الشائعة لقد اهتم باحثون جادون ، في مجال علم الاجتماع، كما في مجال الأدب الشعبي بالأمثال ، ودلالاتها ، بوجه عام ، أو في بلد من البلدان . فقد اعتبرها الاجتماعيون مخزناً للتجارب والخبرات العامة والتوجيهات والأحكام المتداولة ، التي ينشأ عليها الصغير ، ويرددها ويحتكم إليها الكبير ، وتعتقد الجماعة – في عمومها – بصدق الخبرة التي تنطوي عليها هذه الأمثال.

أما أساتذة الأدب فقد اعتبروا هذه الأمثال إحدى طرق التعبير الشعبي المهمة ، التي تحقق فيها أهم الشروط المطلوبة في المأثورات الشعبية (الفولكلور) عامة، والأدب الشعبي خاصة ، وبهذا تشهد تحديدات الأستاذ أحمد رشدي صالح، في كتابه الشهير «الأدب الشعبي» وقد وافقه وأقره على تقسيماته الأستاذ الدكتور أحمد علي مرسي «في كتابه «الأدب الشعبي وثقافة المجتمع».

أما رائد الدراسات في الأدب الشعبي الدكتور عبدالحميد يونس ، فقد حدد مايدخل في هذا المصطلح أربعة شروط : فالأدب الشعبي له وظيفة ثقافية ، وله أيضا وظيفة جامعية أو قومية، إذ يحافظ على تراث الجماعة ومزاياها وأمجادها ، وإحساس المجتمع بذاتيته العامة ، ووظيفة نفعية تحافظ على الذات والمال ، وأخيرا : تفسير الظواهر المختلفة .

ولاشك في أن هذه الشروط الأربعة متوفرة في الأمثال الشعبية ، وبذلك تستحق بجدارة انتسابها إلى مفهوم الأدب الشعبي، بنفس القوة التي تكتسبها بشروط الدكتور أحمد مرسي ، للأدب الشعبي الذي لابد أن يكون بالعامية ويتم تداوله عن طريق الرواية الشفاهية ، وأن يكون مجهول المؤلف ، وأن يكون معبرا عن وجدان الجماعة أو نفسية الشعب ، وأن يكون مأثورا ..

(*) كاتبة كويتية

أي ميراثا مستمرا ، وليس من وضع الفترة التي نعيش فيها .

وأود أن نمضي قليلا مع الدكتور احمد موسى لنبيّن أهمية هذا الموروث الشعبي وخصوصيته ، وهو ماينطبق – في حالتنا هذه – على الأمثال ، فيقول عن «الأدب الشعبي وثقافة المجتمع» ، «إن أنماط التعبير الفنية الشعبية التي يعبر بها المجتمع عن أسلوبه في الحياة ، تستمد وجودها من الإطار الثقافي الذي يعيش فيه الناس ، فالعادات والتقاليد والأفكار التي يشترك فيها أفراد المجتمع هي التي تشكل أبعاد هذا الإطار الثقافي المستمد من تجاربهم المختزنة جيلا بعد جيل ، والتي يمارسونها يوما بعد يوم ، ويتناقلونها بينهم باعتبارها تراثا لهم جميعا.

ولاشك أن كل مجتمع إنما يتميز بثقافته الخاصة التي تفرده عن غيره من المجتمعات ، كما يتميز بخصائص معينة تحدد شخصية الفرد، وتصوغ سلوكه مع غيره من الأفراد.

، هذا المدخل مهم لنا جدا ، لأنه يشرح ماأردت من تقديم هذا البحث في موضوع الأمثال الشعبية الكويتية ومادتل عليه من أوضاع المرأة وقيمتها الإجتماعية ، وهنا أشير إلى أمرين يتعلقان بالأمثال الشعبية بصفة خاصة :

الأمر الأول : أن تحديد الزمن الذي ظهر فيه هذا المثل أو ذاك ، وأخذ مكانه في منظومة الأمثال الجارية على الألسنة واعتبرت تراثا شعبيا، هذا الزمن يصعب تحديده ، إن لم يكن من المستحيل ، وربما يصعب أيضا قياس درجة انتشاره وتداوله ، وخصوصا في حالة أن تكون الأمثال مستمده من كتاب قام بجمعها ، وليس من لغة الحديث والمواقف اليومية المألوفة والتي تستثير ضرب الأمثال.

الأمر الثاني : أن الكتب الموسوعية التي اهتمت بالأمثال العربية المقارنة، ومنها كتاب الأمثال الكويتية الذي جمعه وقدم له الأستاذ ان أحمد البشر وصفوت كمال ، وهو كتاب بديع وشامل ... في محور المقارنة ستجد أن نسبة الأمثال المتكررة ، المتقاربة جدا في صياغتها وفي معناها ، بين الأقطار العربية، ربما أكثر من تلك الأمثال الانفرادية ، التي تجدها في السودان مثلا ، ولاتجد مايقابلها في الكويت أو اليمن ، ومن شأن هذا أن يدل على وحدة الوجدان العربي ، كما أن من شأنه أن يقدم لنا تحليلا شاملا لكثير من أنواع المعاناة التي يظن أحد أقطارنا أنه وحده الذي يتأذى بها ، فإذا هي نسخة متكررة في كل أقطار العروبة ، أو في أكثرها.

بعد هذه المقدمة أتساءل ، أو أسأل نفسي : هل يصلح موضوع «المرأة في الأمثال الشعبية الكويتية» كعلامة مناسبة في الاحتفال بأحد منجزات قاسم أمين، وأعني كتاب «تحرير المرأة»؟

وأحاول أن أجيب : نعم، لأن قاسم أمين حين أعلن عقيدته في حقوق المرأة ، الفطرية والاجتماعية لم يكن يفكر في إمرأته خاصة، فلابد أنه سبق الفكر بالفعل، وقدم لتلك الزوجة كل مايليق بشخصيه راقية في مداركها وكذلك لا أرجح أنه كان يفكر في نساء طبقته ، بوجه عام. فتلك الطبقة التي تمثل النخبة المثقفة ، والنخبة الحاكمة، وان يقاربها ، كانت تعيش

حياتها الخاصة على النمط الغربي الأوروبي ، أو هي قريبة من ذلك النمط ، ولا أقصد مسألة السفور ، فإن السفور لم يكن كل القضية ، أو أهم مافي القضية ، وإنما كان السفور رمزا لتحرير الإرادة ، وتحرير الفكر ، والثقة في الاعتماد على الذات ، وحق التواجد في المجتمع العام .

ويعني هذا أن الدعوة إلى تحرير المرأة كانت وليدة تفكير في الكتلة الإجتماعية الشعبية الشاملة، أو العامة ، تلك الكتلة التي تستمد قيمها وأفكارها وعقائدها العامة من الثقافة الشعبية وفي مقدمتها الأمثال.

وفي قراءتي للأمثال الشعبية الكويتية التي عبرت عن موقف من المرأة ، تلك القراءة النقدية ، القائمة على التصنيف والمقارنة ، لاحظت أولا ماأشرت إليه سابقا ، وهو تشابه نسبة كبيرة من هذه الأمثال في مختلف الأقطار العربية . ولاحظت ثانياً أن «المرأة» كذات أنثوية قد لا تكون المقصود الأساسي من المثل ، حتى لو جاء بصيغة المؤنث فربما كانت هذه الصيغة بسبب الرغبة في الاختصار أو الحصول على السجع وهذان الأمران : الاختصار والنغم أو الإيقاع من الخواص الأساسية في الأمثال ، بل إنهما من مميزات الأدب الشعبي بوجه عام كما يقول أيضا الأستاذ الدكتور أحمد مرسي في كتابه سالف الذكر .

« الأدب الشعبي وثقافة المجتمع» ونصّ عبارته : « إن اللغة الشعبية تتسم بالتعبيرات المختزلة، ولعل ذلك أوضح مايكون في المثل والحزر خاصة (ونحن في الكويت نطلق على الحزر : الغطاوي) لأنها (أي الأمثال والغطاوي) بطبيعتها لاتحتمل الإفاضة والأطناب، ولذلك فهي تكتفي بالرمز أو بالإشارة إلى الشيء الذي قد لا يكون في متناول حواس الفرد ، في شكل مادي ملموس . ولعل الاعتماد على الذاكرة التي تعَد عاملاً أساسيا له دوره في انتقال النصوص وروايتها قد جعل اللغة التي يستخدمها الشعب تأخذ هذا الشكل الذي يحتفظ بقدر من الإيقاع والموسيقى ، مما يجعل العبارة سهلة التذكر» .

وهنا أتذكر تلك العبارة التي صدّر بها ، الميداني» كتابه الشهير جدا «مجمع الأمثال» وهو السجّل المهم للمعرفة بالأمثال العربية القديمة ، فقد أشار الميداني إلى أن المثل ، يعتمد على المثال ، والمثال يعني أن يشبهَ حال الثاني بالأول ، وأن الأصل فيه هو التشبيه وأضرب مثلا واحدا وجدته في كتاب «الأمثال العامية المصرية»، لأحمد تيمور باشا ، ووجدت مايقابله ، بل يطابقه في أمثالنا الكويتية ، ومع هذا فهناك فرق ، هو ماأقصد له من توضيح هذا المثل والوقوف عنده .

فقد جاء في الأمثال المصرية : « ابنه على كتفه ويدوّر عليه» ونقرأ تعليق العلامة تيمور باشا على هذا المثل فيقول : « أي يحمل ابنه على كتفه ثم يبحث عنه ، يضرب في الذهول عن الشيء ، وهو قريب ممن يبحث عنه ، وللشيخ عبدالغني النابلسي من المواليا :

للحب تطلب وأنت الحب ياحائر
أما سمعت الذي فيه المثل سائر
حبي معي ، وعلى حبي أنا دائر

ثم يضيف تيمور باشا موصلاً لهذا المثل ، إذ يقول : « وفي مجمع الأمثال» للميداني ، من أمثال المولدني : «ابنه على كتفه وهو يطلبه» .

وتأمل هذا المثل في صيغته المتداولة في مصر ، وفي صيغته المسجلة في التراث الشعبي ، كما جمعه الميداني ، فنجد الصيغة منسوبة إلى المذكر ، فهو « ابنه .. على كتفه» . أما هذا المثل نفسه في صيغته الكويتية – أو الخليجية لافرق – فهي مسندة إلى المؤنث ، ونصها:

«تدوّر ولدها وهو فوق كتفها»

في هذا المثل ، ومايشبهه ، لانرجح أنه يحمل رغبة في هجاء المرأة ، وأن مانرجحه أن هذه الصيغة الكويتية حققت إضافتين ليستا في الصيغة المصرية ، وليستا كذلك في الصيغة المأثورة عن الميداني . فأولا يظهر لنا التكامل في رسم الصورة ، وبألوانها الطبيعية ، لأن الطفل دائما ، أو غالبا يكون على كتف أمه ، وليس على كتف أبيه ، وحتى لو كان الهدف من المثل تصوير حالة من الذهول، فإنه في نسبة الفعل إلى المرأة سيدل على التعلق الشديد ، فهي من شدة خوفها على ولدها وحرصها عليه ، يمكن أن يكون بين يديها ، ولاتزال تبحث عنه ، الإضافة الثانية تحقيق السجع الإيقاعي بين الجملتين : (تدوّر ولدها + وهو فوق كتفها) وهذا يجعل المثل أسهل في الترديد ، وأيسر في الحفظ.

المهم أن مثل هذا التحوير من إسناد الفعل إلى المرأة ، بعد أن كان للرجل – كما يشير الميداني – لانراه يدل على تحامل المجتمع على المرأة ، أو وصفها بالذهول ، وأنها لاتدري حقيقة ماتفعل – ومن هذا النوع كثير من الأمثال الكويتية التي نذكرها ، بإسنادها المؤنث دون أن يدل هذا الإسناد على موقف – مادح ، أو قادح المرأة لأننا نعتقد أن هدف هذه الصياغة مراعاة الجانب الإيقاعي النغمي ، وليس أكثر ، فمن هذه الأمثال المقصودة ، كما نراها :

« أنا غنية وأحب الهدية»

فلا أظن أن هذا المثل وضع بقصد التشهير بالمرأة ، وأنها أكثر تطلعا إلى المادة ، أو الرشوة ، أو دليل التقرّب ، حسب موقع الهدية في علاقات المعاملة والتبادل ، وكل المسألة تنحصر في الرغبة في تأكيد الإيقاع النغمي ، الماثل في السجعة مابين « غنية» و«هدية» فتذكير الكلمة الأولى يؤدي إلى خلل موسيقي ، يجعل استيعاب المثل وترديده على قدر من الصعوبة.

وهذا مايمكن أن يقال في مثل قديم لايزال يستخدم في الكويت وهو : «كل ساقطة لها لاقطة» ، فكل مايسقط من اليد أو المالك هو ساقط، ولابد له من لاقط ، وبهذا كان يمكن إقامة السجعة ، ولكن الساقطة واللاقطة أقوى من ناحية الصوت ، كما أن «التاء» لاتزاد للتأنيث فقط ، فقد تزاد للمبالغة في المذكّر ، كما نقول : علامة ، وفهّامه ، ونابغة .. ومااشبه هذا ان اعتبر الحرص على سجع الأمثال سببا مسؤولا عن ارتفاع نسبة الإشارة إلى المؤنث فيما نردد ، كما في المثل الكويتي : « عويشه ، ماتدري فيها ولاّ في الخيشة»

يقال لمن أدركته حالة من البلاهة والغباء ، فلا يدري هل الإصابة التي لحقته في جسده ، أم في ثيابه التي يرتديها، أو يحملها . ولكن ، لماذا « عويشة» ، وهو مصغّر «عائشة» ، والتصغير طريقة مألوفة شائعة في اللهجة الكويتية ، ويلجأ إليها في مواقف مختلفة ، كالتدليل ، وضدها .. الاستهانة ... والذي يحدد المراد هو سياق الكلام ونغمة الصوت . في المثل السابق أقيمت علاقة صوتية

بين « عويشة» و«حليشة» ولكنه يطلق على كل من يملك وعيه وفطنته لما يجري حوله ، سواء كان ذكر أو أنثى، ومثلما سبق المثل الآخر الذي يلتقي مع السابق في دلالته على العملة وعدم التمييز:

«شاها ماتعرف زوجها من حماها» «شاها» تحرف لأسم إمرأة «: شاهة» ، وهو مؤنث على الصيغة العربية أو الطريقة العربية للاسم الفارسي : شاه ، أي ملك، ومن المحتمل أنه يشير إلى موروث قديم جدا هو التعبير عن المرأة بأنها « شاه» وقد جاء هذا في الشعر القديم ، فقد قال الأعش – الشاعر الجاهلي – فأصبت حبه مكبه عن شانه .

أى أنه عشق امرأة هذا الرجل . وفي هذا المثل من الممكن – ولو بنسبة ضئيلة – أن تكون بدايته امرأة ضعيفة التمييز كانت تحمل هذا الأسم « شاهه» ، ولكن الذي نرجحه أن السجع الإيقاعي هو المسؤول ، وبهذا صنع نوعا من التوازن في شاها – حماها ، ولهذا حذف التاء المربوطة من آخر الكلمة الأولى «فقال : شاها » وليس شاهة ولكن دور المرأة ، وعملها وما تصلنعه يدخل في صميم المثل القائل : «خبز خبزتيه يا الرفلة إكليه» ويعني أن من يسيء«في صنع شيء» ، فعليه أن يتحمل عواقبه . ولما كان المثل عن الخبز ، فإن إسناد الفعل للمرأة يبدو ضروريا ليكسب مصداقيته ، ومقاربته للواقع . ولاشك أن الخبرة الشعبية عادلة حين لاتقصر استخدام هذا المثل ومايشبه على النساء (والعكس صحيح أيضا) وهذا معناه أن الخبرة المذكورة في الأمثال تتجاوز المناسبة القديمة ، التي يقال عنها إنها « مضرب المثل» فالمثل المؤنث يورد في مخاطبة المذكر ، والعكس صحيح . وفي حالات قليلة يكون تأنيث المثل التزاما بأصله الذي لايمكن التدخل بإعادة صياغته ، كقول المثل الكويتي المعتمد على القرآن الكريم :

«أفرغ من فؤاد أم موسى»

فوصف فؤاد أم نبي الله موسى ، بأنه أصبح فارغا – أي أن مكبها خلاص القلق والخوف على ابنها – قد جاء به القرآن الكريم ، ولهذا لايمكن تغييره ، وإذا كان تغيير قد تم فإنه في الفهم الشعبي لمعنى الفراغ ، فقد أراد القرآن الكريم وصف الطمأنينة والهدوء ولكن الاستخدام الشعبي قد يعني البراءة التي تقارب وصف السذاجة وعدم الانتباه .

(٣)

في موضوع ، المرأة في الأمثال الشعبية الكويتية، سنجد مايصل إلي مائة وخمسين مثلا لايزال متداولا ، ولكننا لا نستطيع أن نعتبر «علاقة التأنيث» أو اسم المرأة ، فاصلا حاسما ، أو مؤشرا حتميا يدل على أن هذا المثل له دلالة وموقف من المرأة ، كما ذكرت فيما سبق ، ولكن عددا ليس قليلا من هذه الأمثلة يتوجه الى المرأة قصدا لأنه يصف ماهو خاص من أعمالها وحالاتها ، أو يضع شخصية «الرجل» في مقابلها ، وبذلك يتحدد الطرف الآخر بدون موازية . فالمثل :

« قال طلقها وخذ اختها . قال الله يلعن الثنتين» طبعا مورد هذا المثل معروف ، فالذي يكتوى من شيء ، لابد أن يكون حريصا على الابتعاد عنه بقدر الإمكان ، أما إذا اقترب منه بطريقة أو بأخرى «كيف يضمن أن مأساته لن تتكرر»

في هذا المثل إشارة إلى عنصر الوراثة ، وسنجد الإشارة إلى عنصر الوراثة كثيرة أو متكررة في الأمثال التي عن المرأة ، كأن «المرأة» هي حاملة الوراثة والصفات المتناقلة في الأجداد ، أكثر من الرجل. في المثل السابق المتكلم رجل : «قال» والمستمع رجل كذلك : «قال» وهذا تقسيم حاسم لأن الطلاق حق للرجل فقط ، وليس أمام المرأة ، إلا أن تكون المطلقة!! وإذن فإنه لامجال لتأويل في هذا المثل ، فإذا كانت إمرأة ماسية العشرة فليس لأحد أن يتوقع أن اختها تختلف عنها ، فالأصل ، والتربية هي ذاتها ، ولكن لماذا المرأة في هذا المثل ، مع أن تأثير الوراثة ، والتربية قوى على النوعين؟

هنا يتدخل الحق الديني ، المقرر بالشرع ، فطرح الطلاق طريقا لإنهاء علاقة وإبتداء علاقة أخرى ، يستدعى أن يكون الرجل هو المتكلم ، والمرأة هي الطرف ، الملغون» -كما في هذا المثل الذي يدل على مشاكسة الطباع، وحدة الاختلاف - وهذا التفسير يساعد في فهم المثل : ، أقول مامن مرهْ (أي زوجة) يقول : اشلون العيال».

فذكر المرأة/ الزوجة في هذا المثل هو الأساس ، فبدون الزوجة لن يوجد «عيال» ، ولهذا جاءت الإدانة للرجل، وهو أنه لايستوعب معنى مايسمع .

إن أمثال الأسرة ، أو العائلة كثيرة جدا، والمرأة شديدة الحضور في هذا النوع من الأمثال، مما يؤكد على أن المرأة - في الوعي الجمعي - هي أساس الأسرة ، هي النواة والمركز، الذي تتجمع حوله بقية الدائرة العائلية ، وتبدأ الإشادة بأهمية المرأة ، بالإشادة بأهمية الأمومة ، فما أسعده الطفل الذي ترعاه أمه ، وما أشقاه الطفل الذي تشاغلت عنه أمه :

يقول المثل : «اللي أمه في الدار حظايظه كبار» فالذي توفرت أمه على رعايته (في الدار) توفرت له بهذا حظوظ كبيرة، وفرص توفيق عظيمة ، بعكس الآخر : «اللي أمه في السكة

سليمة تصكه» وسليمة أو سلمى يقصد بها الدنيا ، وهي اسم من أسماء الأرض ، فمن أهملته أمه ، لأنها في السكة - أي مشغولة بالطريق - لابد أن يلحقه ضرر بليغ ، وقد تبتلعه الأرض .

إن الأمومة تأخذ مكانا مقدسا في الأمثال الشعبية ، ليس الأمومة المجردة، بل الأمومة التي تعطي حق الرعاية وتربي ، وتحمي صغارها :

«اللي أمها في الدار عجاييها كبار»

«اللي أمه بالبيت مايحسّ بالجوع»

«أمك بالبيت ، إيدك بالشحم»

يعني أن غذاءه دسم..

ويعتبر البيت الأول لهذه الأم ، أي العائلة التي نشأت بها ، مهما جدا ، لأن بنت الرجال لابد أن تكون وفيّه ومستقيمة مثل أهلها :

«بنت الرجال ولو بارت .. والجادة ولو طالت» وأيضاً ، ولهذا السبب :

« إنشد عن المنسب ، ترى الخال جذاب»

أي أن «الولد» ينزع إلى أخلاق أخواله ، ولهذا يجب الاهتمام بموطن هذه الفتاة التي ستصبح أما .. وأيضاً :

«لو بغيت تضمها .. أسأل عن أمها»

فهنا إشارة إلى الوراثة ، وتأكيد على دور الأم... وهنا نجد أكثر هذه الأمثال تجعل المرأة في موضع تحمل المسؤولية وحدها أي دون

الرجل ، فهي محسوبة على أهلها ، وهي مثل أمها ، وهي بنت الرجال .

وفي هذه الأمثال ، الرجل، في موضع «الأعلى ، الذي يرسل حكمه وأحكامه ، ويختار ، ويفضل ، ويدني .. ولكننا نجده – في بعض الأحيان يشارك في المسؤولية ، كما في هذا المثل :

«من أحب البنت فقد استهان بهلها»

وهذا المثل يضرب في تحبيذ الزواج دون حب سابق ، فالبنت التي تتزوج من محبوبها يشك في أن تكون بينهما علاقة سابقة على الزواج . وهذا ميراث قديم كنا نعرفه عن البادية في العصر الأموي حيث استقر الحب العذري ، الذي كان من تقاليده أن الرجل إذا تغزل بالمرأة، قطع أهلها أي احتمال لتزويجها له . فالآن ، وحيث الذاكرة الجمعية المتوارثة ، يظهر الحب في هذا المثل موضع شك ، وباعث ريبة ، وعلاقة انحراف .. وبذلك يفضل عليه الزواج بغير حب ...

إن شرف المرأة ملك للرجل ، هو حارسه وليس المرأة المعنية به ، وهذا ماتؤكده دراسة الأستاذ أحمد رشدي صالح ، في الفصل الممتع الذي كتبه عن ، العائلة وتصويرها في الأدب» في كتابه الممتع : «الأدب الشعبي» ولهذا السبب لايجوز للأهل أن تغفل عيونهم عن ابنتهم:

«لا تضرب البنت طريق ولاتودعها رفيق»

أي لاتترك الفتاة وحدها في طريق وتعرضها لاحتمالات الخطر ولا تتركها في رعاية أحد غيرك ، لأنك ستكون على خطأ لو أعطيت الأمان لهذا الغير ... إن هذا الرجل – الأب – هو الذي يسلم زمام المرأة إلى رجل آخر ، هو الزوج، ولذلك يجب أن تحرص المرأة على الزوج ، لأنه الذي يعطيها الحق في التواجد الاجتماعي مهما كان هزيل المنزلة.

«تعلقي بامره لو تحت شجره»

فهذا المثل يحث المرأة على التمسك بولي أمرها ، مهما كانت ظروفه ، ولايحق للمرأة أن تطلب الجمال أو الاكتمال في الرجل ، إنما يجب أن ترضى بل أن تفرح بأن لها زوجا، مهما كان وضعه :

«حصل لها رجل وقالت عور»

وكذلك فإن أولادها يتبعونها :

«من أخذ أمنا فهو عمنا»

وفي هذا المناخ الاجتماعي الضاغط على المرأة ، الذي يبكي عليها أن تكون قيمتها في نفسها ، أو أنها تستطيع أن تعيش بمفردها ، يصبح الطلاق كارثة ، ويصبح الرجل لامرأة أخرى مذلة ، وعموما فإن المرأة تبدو لاقيمة لها في نظم هذا الزوج الرجل ، حتى لو أنجبت له عشرة بنين :

« أم عشرة مشلع شجرة »

ويضرب للمرأة تظن أن لها مكانة في قلب زوجها ، لكثرة ماانجبت له ، ولكنه إذا شاء تخلص منها ، اقتلعها ، بنفس السهولة التي يقتلع بها شجرة!!

فمن أمثال الضرة :

«الضرة مره»

أما المطلقة فهي نموذج يضرب به المثال في الشقاء :

«أشقى من المطلقة»

ومن الأمثال التي تدل على اليأس من إمكان صلاح حال المطلقة قولهم :

«تعزي بامطلقة»

أي أنه لاشيء يعوض المطلقة عن طلاقها، فكفاها عذابا أنها طلقت.

إن هذه الضرة، في أحد أوضاعها، ستكون إمرأة أب، وهنا يضع المأثور الشعبي حدا فاصلا قاسيا بين الأم الطبيعية وزوجة الأب، التي لن تكون أما أبدا، فكل ماتفعله مدعى، وسطحي، ولا يصدر عن عاطفة، فمن أمثالهم قولهم:

«دهان مرة أبو»

ومعناه أن زوجة الأب تكره أن تبر أولاده من غيرها، فهي لاتعطف عليهم ولاتريد خيرا لهم، ولهذا تقدم اليهم خبزهم جافا، وإذا تظاهرت بعكس مافي نفسها فإنما لخداع زوجها ويمثل هذا تعاني الأرملة، حيث لاسند لها من رجل أصلا والمثل في هذا الموضع يحمل إشارة جنسية، ويمكن ان نجد معنى هذا المثل في جميع الأقطار العربية، والتي تصف بالانتهازية وسوء الأخلاق كل من سمع عن أرملة، فاستهان بكرامتها، وفكر في استغلالها:

«الحريم ماتعرف إلاّ رجالها»

«والفرس من خيالها، والمره من رجالها»

هذان المثلان يصلحان لختام هذه الاشارات السريعة الموجزة «عن المرأة في الأمثال الشعبية الكويتية، فالمرأة الشريفة المصونة لاتعرف غير زوجها، وهذا وصف مطلق، لم يتحدد بعلاقة، أو معرفة، أو صداقة ... ماتعرف.. إلاّ، وكذلك فإنها محسوبة عليه، تكتسب مكانتها الإجتماعية من أنها زوجة فلان، فكما أن الفرس محسوبة علي الفارس، فكذلك المرأة، وفارسها هو زوجها.

هذه بعض مؤشرات انعدام الخصوصية، وفقدان المساواة وغياب الشعور بالذات الاجتماعية بالنسبة للمرأة، وإذا كانت الأمثال التي انتقيت بعضا منها هي أمثال كويتية، أو خليجية، فمن المؤكد أن لها أشباها، إن لم تكن هي بذاتها مع تغيير بسيط في طريقة النطق أو استبدال كلمة بأخرى، موجودة في جميع بيئاتنا العربية، وهذا يدل على أن الموروث الشعبي عن المرأة العربية يؤكد أن الشعور تجاهها لم يكن في صالحها، وليس الى الآن في صالحها فهذه الأمثال التي ذكرتها، وأنتم تتذكرون أضعافها، ليست مستمدة من التاريخ، بل من الاستعمال اليومي المباشر، ومن الخبرة الحية التي نعيشها..

أود أن أشير إلى كتاب الدكتور سيد عويس، وعنوانه: «أمثال وتعبيرات شعبية مصرية» وكتاب الدكتورة عزة عزت، وعنوانه: «الشخصية المصرية فى الأمثال الشعبية» فقد قدما الينا بعض الطمأنينة، فمع القول بأن الأمثال الشعبية تكشف الخبايا النفسية لكل شعب، وأنها قوانين اجتماعية شبه ملزمة، وأنها تضع المعايير التي يخضع لها الجميع ... وهذا قول محبط ومؤلم إذا حاولنا أن نعتبره - في مجال الأمثال التي تتناول شخصية المرأة - الألوان التي ترسم بها صورتها، فإن الدكتورة عزة عزت بصفة خاصة ترسل ضوءا، من الطمأنينة حين تقول لنا إن المثل العامي يتناقض أحيانا مع القيم السائدة!! بعبارة أخرى: لامانع من أن يكون المثل يصور الاستهانة بالمرأة، ولامانع من أن يردده الرجال، بل ربما فرحوا به ليؤكدوا سطوتهم وسيطرتهم، ولكنهم فى الحقيقة، في

داخل نفوسهم يضمرون عكس مايقولون .

وأختم هذه الورقة بالتذكير بأن الأمثال العربية تتحرك في زمن مفتوح ، زمن غير محدد ، ولذلك لانستطيع أن نجزم أن هذه الأمثال بذاتها ، وبكل مانعنيه تمثل الرأي السائد اليوم .. ومعنى هذا أن الأمثال التي تعبر عن واقعنا الحالي ومستقبلنا .. ربما يتم صنعها الآن ، مابين مناسبة وأخرى، وهذا أمر لايمكن التحكم فيه ، لأننا نعرف أن شرط الثقافة الشعبية والأدب الشعبي ، أنه يتحرك في فضاء المجتمع ، في ضمير الأمة ، يتم تبادله شفاهيا وفي مناسبات غير محسوبة .. ولابد أن توافق عليه الجماعة وترى أنه يعبر عن ضميرها ، وفكرها ، وواقعها وبهذه المعاني نفسها تتعلق الآمال في أوضاع أرقى وأجمل وأكثر إنسانية ، للمرأة العربية ■

مسيرة المرأة القطرية

عرض وتحليل أمينة العمادى*

مفتتح

تظل الكتابات التي عنيت بالمرأة الخليجية والقطرية على وجه التحديد قليلة، ونادرة ولهذا عانيت كثيراً في جمع المادة العلمية لكتابي «مسيرة المرأة القطرية»، والذي جمعت مواده ميدانياً وبويت وأعيد صياغتها في عامين والكتاب يقع في ٢٢٤ صفحة من القطع الكبير وشغلت به منذ سنوات بعيدة .

فقد ظلت قضية المرأة وعملها ومشاركتها في الحياة العامة كعنصر فاعل ومنجز هي الشغل الشاغل للمدافعين عن حقوقها منذ فجر قاسم أمين كتابه الشهير وطالب بتحرير المرأة وخروجها لتشارك الرجل مسيرة الكفاح اليومي .

وفي هذا السياق فإن دولة قطر لم تتأخر . أو تنفصل . عن باقي دول المنطقة فقد مرت المرأة فيها بمراحل عديدة . كان لها فيها فترات خفوت . وفترات تجل . ولعل أكثر هذه الفترات إضاءة ووضوح لدور المرأة ومشاركتها في النهوض بمجتمعها . هي الفترة التي تسلم فيها الشيخ/ حمد بن خليفة آل ثاني أمير دولة قطر مقاليد الحكم في البلاد . حيث عمل سموه ومنذ اليوم الأول لتوليه المسؤولية على تحقيق كل ما من شأنه أو يرفع ويعزز من مكانة المرأة ويرسخ من وجودها .

ولقد بدأنا نجني ثمار هذا التوجه . ففي خلال فترة وجيزة من عمر الزمن . برزت إسهامات المرأة القطرية لتكون شاهداً حياً على المدى الذي وصلت إليه من العطاء والفاعلية .

ولقد مرت الأيام والسنون وخرجت المرأة العربية من وراء ذلك السياج التاريخي ومن خلف تلك النوافذ المغلقة لتصبح سفيرة لبنات جنسها في كل مناحي ودروب الحياة فأصبحت المرأة طبيبة ومحامية ومهندسة وأصبحت أيضاً صيدلانية وصحفية ومبدعة ومدرسة وموظفة . ثم من بعد ذلك سفيرة ووزيرة . وعشرات من المهن النبيلة التي لا يتسع المجال لذكرها .والتي وجدت المرأة العربية فيها مكانتها وغيرت من خلالها تاريخاً طويلاً من الافتراضات التي كانت تشير إلى أن دخول المرأة في هذه المجالات أمر غير مرغوب فيه وضرب من ضروب المستحيل .

لكن إصرار المرأة العربية على أن تكون جزءا فاعلا في مجتمعها غيّر وبدلّ من فكرة مشاركتها للرجل في المجتمع بقوة . وأصبح ينظر لذلك

(*) كاتبة وصحفية قطرية ومديرة المركز الثقافي العربي بالدوحة

المشاركة على أنها أمر حضاري فقد دخلت المعترك السياسي ، والاقتصادي ، والاجتماعي ، والثقافي ، وأسهمت فيه إسهامات بارزة .

وأن كانت المرأة العربية في الخليج قد اقتحمت الميادين التي تكرتْ في وقت لاحق عن أخواتها في الدول العربية الأخرى ، فإنها قد أثبتت أنها قادرة على مواكبة متطلبات العصر ، والانخراط فيه بهمة ونشاط وقد تحقق على يديها الكثير من الإنجازات في دول مجلس التعاون الخليجي.

والحق أقول لكم ، المرأة الخليجية لم تكن أبداً بعيدة ، أو منفصلة، عن مجتمعها الذي خرجت منه، فهي تعمل من أجل أن يتطور ذلك المجتمع وتساهم بجانب الرجل، في أن يكون هذا المجتمع أكثر تحضراً ورقياً ،في هذا الإطار برزت نماذج مضيئة من السيدات الخليجيات ، شاركن الرجل نجاحه وعطاءه في مختلف نواحي الحياة.

إيماني الشديد أننا نعيش بحق في عصر من أزهى العصور التي مرت على دولة قطر ولأننا ننعم بمناخ الحرية الديموقراطية الذي أزدهر وازدان في ظل القيادة الحكيمة لحضرة صاحب السمو أمير البلاد المفدى حمد بن خليفة آل ثاني حفظه الله ورعاه ، الذي وهب نفسه لخدمة مجتمعه وآلى على نفسه إلا أن ينهض بهذا المجتمع الفتي ، فأصبحت قطر تحت قيادته دولة يشار إليها بالبنان إذ إنها تبوأت مكانة متميزة بين الدول والمجتمعات الأخرى مع أنها دولة صغيرة ولكنها كبيرة برجالها وإنجازاتها وكبيرة أيضاً بنسائها اللاتي يشاركن رجالها بفعالية كبيرة في ظل القيادة الرشيدة التي اهتمت بجهود المرأة وإنجازاتها ولأن صاحب السمو أمير البلاد حكيما ومدركا لدور المرأة أو كل أمورها الى سيدة البلاد الأولى وهي الشيخة موزة بنت ناصر المسند حفظها الله ورعاها رئيسة المجلس الأعلى للأسرة وصاحبة التوجه الحضاري بأن تتبوأ المرأة مكانتها ودورها الطليعي لتقف جنبا إلى جنب الرجل لتشاركه مسيرة البناء والخير الذي يعم بلدنا المتطلع الى مزيد من التقدم والازدهار.

قد تبوأت المرأة القطرية في ظل هذا المناخ أعلى المناصب والتي كانت حكرا على الرجال وذلك عندما شغلت سيدة قطرية منصب وكيل وزارة التربية والتعليم والتعليم العالي وهي الاستاذة / شيخة أحمد المحمود، وإذا نظرنا إلى ماهية ذلك الاختيار نجد أن القيادة الحكيمة رأت أن وزارة التربية والتعليم والتعليم العالي هي معمل تفريخ الأجيال القادمة وهي أن النواة الحقيقة التي سيخرج منها أبناء قطر القرن القادم وهم من سيحملون الشعلة ليتموا مسيرة البناء والتقدم.

وكثيراً ماكنت أسأل نفسي عندما أرى كثيراً من الأخوات وقد برزن في مجالات كثيرة من سيؤرخ مسيرة هؤلاء الرائدات وكيف ستعرف الأجيال القادمة ماذا قدمت المرأة القطرية لمجتمعها ووطنها منذ الاستقلال وحتى نهايات القرن العشرين، وكنت أشعر بالغيرة الشديدة من المجتمعات الأخرى مثل المجتمع المصري الشقيق وكيف يهتم بالمرأة ويوثق أكثر من كتاب مسيرة المرأة المصرية بداية من هدى شعراوي وملك حفني ناصف وبنت الشاطىء وسهير القلماوي ، وغيرهن ممن تحملن عبء الريادة فقلت لماذا لا نسجل نحن لمسيرة المرأة القطرية والتي هي بحق مسيرة مشرقة ، وعندما تطلعت

من حولي فإذا بي أجد كثيراً من الأخوات المبدعات القطريات يشاركن بجهد واضح ويتفاعلن مع مختلف القضايا بنظرة موضوعية واعية. ساعتها كانت لحظة الانطلاق بالنسبة لي فقررت أنه يجب أن نؤرخ لهؤلاء الرائدات حتى يتسنى لمن يأتي من بعدنا أن يعرف من خلال كتاب موثق ومدعم بالمعلومة والإحصائية والصورة والتحليل العلمي المنهجي أن قطر كانت تزخر بكثير من النساء اللواتي تفوقن وأبدعن فيحق لهم ولأعمالهن الخلود على مر الأيام.

ويشمل كتاب (مسيرة المرأة القطرية) ستة أبواب وعدة فصول تنشغل بالتعريف بما حققته المرأة القطرية من حضور وفاعلية في ميادين العطاء والعمل العام في خدمة المجتمع وفي دفع مسيرة التنمية في الدولة من جميع النواحي والمجالات والمستويات التي تجلى فيها عطاء المرأة القطرية على تعددها وتنوعها ومدى مساهماتها في ظل تلك التوجيهات السامية للأمير المفدى وولي العهد والنشاط التي تقوم به بهمة وحماس سمو الشيخة موزة بنت ناصر المسند في إطار التطلع إلى آفاق مستقبلية تحقق المرأة القطرية فيها المزيد من الإنجازات، ويحاول كتابي هذا الإلمام مختلف المعطيات والتفاصيل المتعلقة بالمرأة القطرية وفيما يلي العناوين الرئيسية حتى يتسنى لنا أن نعرف ماذا يحوي هذا الكتاب بين دفتيه.

● الباب الأول/ الطريق إلى الحاضر:

الفصل الأول/ المرأة القطرية في أرقام

تعريف بتعداد الإناث في المجتمع القطري باستطلاع التعداد السكاني العام ونسب التزايد فيه والإحصاءات الرقمية للمرأة القطرية في مجالات العمل العام والتوجه الذي سلكه الأمير المفدى في تحقيق الديموقراطية من خلال مشاركة المرأة القطرية بانتخابات المجلس البلدي وأيضاً محاولة استشراف مستقبل المرأة القطرية.

الفصل الثاني/ التوجيهات السامية والتشريعات الخاصة:

يتقصى هذا الفصل مختلف التوجيهات التي أطلقها سمو أمير البلاد للدفع بفاعلية المرأة القطرية ، والأنشطة المتعددة التي ساهمت بها سمو الشيخة موزة بنت ناصر المسند في هذا الإطار ، والتعرف على التشريعات والقوانين والأنظمة في البلاد، المتعلقة بتنظيم عمل المرأة القطرية .

الفصل الثالث/ مسار وعطاء :-

يتم البحث هنا في المسار الذي عرفه عطاء المرأة القطرية منذ حداثة الدولة وانتقالها الى مرحلة الازدهار التنموي وصولا الى اللحظة الراهنة التي تتعدد خلالها ميادين عطاء المرأة القطرية في كثير من المجالات، ومنها الوظيفة الحكومية الخاصة والمناسبة للمرأة القطرية وطرح المشكلة وهي أن هذه التشريعات تخلو من معالجة المشاكل التي تترتب على عمل المرأة سواء على جهة العمل ذاتها أو على الوضع الأسري للمرأة.

● الباب الثاني / المرأة القطرية والعمل الاجتماعي والإنساني

الفصل الأول/ الأنشطة التطوعية:-

تتم هنا دراسة المجالات التي ساهمت فيها المرأة القطرية بفاعلية التطوعية في ميادين خدمة المجتمع، ويتم التعريف بالمؤسسات

والجمعيات الأهلية المختلفة في هذا المجال.

الفصل الثاني / الصحة والعمل الإنساني:-

يتوخى هذا الفصل التعريف بعمل المرأة القطرية بالقطاع الصحي في قطر بمختلف مستوياته من خلال العمل التطوعي الخيري في مختلف المجالات.

الفصل الثالث/ مساهمات في البحث الاجتماعي:-

نشطت فعاليات نسوية عدة في البلاد في مجال إعداد الدراسات والبحوث الاجتماعية والميدانية والتربوية، ويعتني هذا الفصل بالتطرق الى هذا الإسهام.

● الباب الثالث / المرأة القطرية في المدرسة والجامعة.

الفصل الأول / التعليم والتأهيل:-

نعني هنا ببحث مسار تعليم المرأة القطرية بدءاً من المراحل الإلزامية وصولاً إلى مراتب التعليم العالي في المعارف المختلفة.

الفصل الثاني/ التدريس والعمل التربوي:-

يختص هذا الفصل بالتعرف على حضور المرأة القطرية العاملة في مجال التدريس الابتدائي والإعدادي والثانوي والعمل التربوي عموماً.

الفصل الثالث/ المرأة القطرية في الجامعة:-

يختص هذا الفصل حضور المرأة القطرية في تدريس الجامعة والحقل الأكاديمي في مختلف المعارف.

● الباب الرابع/ المرأة القطرية والنشاط الثقافي والفني

الفصل الأول/ العطاء في الكتابة الإبداعية:-

نعني هنا بالتعريف بحضور المرأة القطرية كاتبة في الصحافة وأديبة في أخبار الإبداع القصصي والشعري والروائي مثل الشاعرة د. زكية مال الله، موزة المالكي، د. هدى النعيمي وغيرهن.

الفصل الثاني/ الفنون التشكيلية:-

تحقق المرأة القطرية فاعلية في هذا الميدان الإبداعي ويهتم هذا الفصل باستكشاف التجارب التشكيلية المميزة الجادة والملتزمة التي كان للمرأة القطرية فيها حضور خاص وفاعل.

الفصل الثالث / فنون التراث:-

يعني هذا الفصل بإبداع المرأة القطرية على صعيد الفنون التراثية والتقليدية والأزياء والأثواب وغيرها.

● الباب الخامس / المعوقات التطلعات والافاق

الفصل الأول/ المعوقات العامة:-

تصطدم فاعلية المرأة القطرية بمعوقات اجتماعية عديدة ويعني هذا الفصل بتحليلها ودراستها علمياً ومنهجياً.

الفصل الثاني / الآفاق إلى الأمام:-

يحاول هذا الفصل استكشاف الآفاق المتوخاة والمأمولة والممكنة التي تصبو للوصول إليها المرأة القطرية في جهودها ونشاطاتها المتواصلة بدعم مستمر من سمو الأمير وسمو الشيخة موزة.

الفصل الثالث / توصيات أخيرة:-

يأمل هذا الفصل الى تبين أهم التوصيات التي يمكن العمل على إنجازها لاحقا من أجل إيصال المرأة القطرية إلى مزيد من مراتب الفاعلية والحضور الحيوي في المجتمع

● الباب السادس / مقابلات

يعني هذا الباب بإلقاء الضوء على التجارب الجديدة والنماذج الجديرة بالتقدير للمرأة القطرية من جميع النواحي ومختلف المجالات.

وأخيراً إن المرأة القطرية التي كان لها الدور الفاعل في مساعدة زوجها في عصر الصيد.

وفترة ماقبل النفط . هي نفسها المرأة التي أعطاها سمو أمير البلاد حق المشاركة في انتخابات المجلس البلدي المركزي كأول امرأة خليجية تنال هذا الحق كمرشحة وناخبة وأيضاً في غرفة تجارة وصناعة قطر وذلك إيمانا من قيادتنا بالديموقراطية وبدور المرأة في المجتمع المتقدم وخصوصا ونحن على أعتاب الألفية الثالثة.

إننا في دولة قطر نحلم أن تتقلد المرأة مناصب مرموقة وهي قادرة على ذلك في ظل هذا المناخ من الحرية والديموقراطية التي نحيا تحت مظلتها.

وإن هذا العهد الميمون قد أسس للمرأة القطرية مايمكن أن تبني عليه في الأيام القادمة طموحاتها وآمالها ودفعها لأن تكون مشاركتها مشاركة فعلية من منطلق أن المرأة نصف المجتمع وإشراكها في الواقع العملي والحياة العامة إنما هو تعزيز لمسيرة التنمية التي نحلم بها ■

الفن النسائي العربي والاتجاهات التعبيرية المحدثة

أسعد عرابي*

يحتل العنصر النسائي في الفن العربي مساحة تشكيلية كبيرة ، وذلك رغم محاولة بعض من منافسيهم الذكور تهميش مواهبهنّ ، جميل أن نعترف بهذه الحقيقة في فترة عيد المرأة العالمي ، خاصة وأنهن كما سنرى يملكن حضوراً إبداعياً تتفوق أهميته على دور نظائرهن في أوروبا نفسها ، كما تؤكد الإحصائيات أن عدد الفنانات الإناث بالنسبة إلى زملائهم الذكور تتجاوز نسبتها في أوروبا.

قد تكون هذه الحقيقة مربكة لمن يعاندون في ربط إرتباك النشاط الإبداعي في مجتمعاتنا بإنغلاقها وتخلّفها وقد يكون من الضّرورة في هذا المقام تذكّر أن دور المرأة العربية التشكيلي عريق ، يرجع ذلك إلى إتصاله بممارستها مايعرف منذ أجيال «بالفنون النسوية» ، أي فنون الخياطة والتطريز والزينة وصناعة الحياكة والسجاجيد والطرز والتوشية والطنافس والستائر وغيرها من تحلية وتلوين البهجة المنزلية . ناهيك عن منافستها للرجل في صناعة الموسيقى والعزف في الأندلس وغيرها يحضرني ماسمعته رغما هو شائع حول تصوير جدران صور بريطانية من قبل النساء (ولادة) ، وتوارث وتناسخ تقاليد هذا الرسم والتلوين حفيدة عن أم وأم عن جدة وهكذا حتي أصبح النشاط التصويري منوط بالمرأة .

دعونا نراجع ونستعرض ونتأمل بتأني الأسماء النسائية الشهيرة في تاريخ عاصمة الفن باريس ، لن نعثر على أسماء بارزة تتجاوز عدد أصابع اليد على غرار : موريزوت وكلوديل ، وسونيا ودي سيلفا ، ولم تبرز في ألمانيا سوى كرتي كولفيتز ، وفي المكسيك كحلو ، وهكذا .

سيدهش القارىء المحايد إذا ماقارن هذه الأرقام المتواضعة بجحافل الفنانات النساء العربيات البارزات الرائدات والفاعلات في تأسيس التيارات المعاصرة ، لن نعثر في أوروبا على أهمية دور تحية حليم (أم كلثوم الرسم) ، ولا على باية رمز الثورة الجزائرية ، ولا على التحول الكبير الذي حصل في محترف جدة السعودي بفضل شادية عالم ومجموعتها المعاصرة ، ولا على أهمية موقع بلقيس فخرو في البحرين وسواهن كثيرات . يتظاهر هذا السبق بالتحديد في واحد من الاتجاهات المعاصرة الأساسية وهي « التعبيرية المحدثة» وهي النزعة التي تتضح إستلهاماتها من ذخائر الصور المتراكمة والمخزونة في اللاوعي الجمعي ، والذاكرة الشعبية، لذا تبدو أقلّ إدعاء حداثياً وأشد أصالة بسبب إلتصاقها بلحمة الخصائص الثقافية ، خاصة وأن حساسيتها تتصل

(*) ناقد عربي مقيم بفرنسا

أغلبها بالفنون السحرية أو مانَدعي «بالفنون البكر» التي تعتمد الحدس والشطح أكثر من المثاقفة وصقل الأداء ، فذكاء الصناعة يرتبط بتلقائيتها وعفويتها الطفولية ، الهذيانية و، الحليمة ، العصابية ألخ.

إذا عدنا إلى التجارب المذكورة نلاحظ أنهاوأمثالها تتجه إلى نفس الحساسية المشار إليها ، ساعية في نفس الهاجس والصبوة الذوقية الروحية .

إن السياحة السريعة في نماذجها لاتخلو من متعة بصرية ووجدانية ، وحتى لا أربك القارىء غير المختص ، فقد اقتصرت في اختياري على رسامة واحدة من كل قطر عربي ، متعرضاً إلى الحاضنة المحلية الأنثوية التي أخصبت المثال ، أما الدول القليلة التي لم أقترح نموذجها ، فإما أن يكون غائباً أو أن يكون فاتني بسبب تواضع دراستي الميدانية في محترفات هذه الأقطار (وهو الأغلب) ولكن التجربة تستحق الخوض على مابها من نواقص قد تعوضها الدراسات التفصيلية المقبلة ، وسأبتدىء من لبنان لأنه يمثل الحاضنة الأنثويّة الإبداعية الأشد خصوبة وإنفتاحاً:

١ – فاديا حداد والأجنحة المتكسّرة (لبنان) :

توصلت الفنانة اللبنانية – الأمريكية هيلين الخال في كتابها : «المرأة الفنانة في لبنان» (عام ١٩٨٧) إلى ملامسة عدد كبير من المبدعات الأنثويات اللبنانيات ، مستخلصة ملاحظة أن نسبة عددهن إلى الذكور وهي الثلث تتفوق على نفس النسبة في المحترفات الفنية القطرية المجاورة ، قد لا تخلو هذه الملاحظة من الصحّة ولكنها ليست مثبتة ، وذلك لعدم معرفتها الكافية بالعناصر النسائية في الدول العربية ، بدليل أنها تصوّرت أن خزيمة علواني سيدة ، وهو فنان سوري معروف بذكورته وفنه ، وذلك رغم أنها كانت تشارك زوجها الشاعر يوسف الخال في إدارة «غالوري وان» البيروتية في الستينيات والتي ملكت دوراً أساسياً في التعريف بالفنانين المحليين والعرب.

تمكنت هيلين الخال من رسم خارطة للحاضنه الأنثوية التشكيليه في لبنان ، والتي أنتجت بصورة مبكرة (مثل مصر) أسماءً رائدة على غرار سلوى روضة شقير ومعزّز روضة في مجال النّحت ، وأخريات في مجال التصوير على غرار جوليا ساروفيم وناديا صيقلي وأشقر ثم فاطمة الحاج وكثيرات غيرهن.

وقد اكتشفت قبل عام ١٩٩٦ سيدة فنانه عصامية من الشوف وهي سعدى أبي عياش لا تقل أهمية عن معاصرها خليل زغيب ، أقامت معرضاً يتيماً في بعقلين وتوفت العام الفائت (وهي من مواليد ١٩١٩ كفر متى) وكنا بانتظار معرضها الثاني وهي مثال على الثروات الإبداعية النسائية التي تكتشف مصادفة ، فقد إختصت بتصوير الجبل والساحات الباطنة المشرقية ضمن تشكيلات باللغة الأصالة.

وإذا تأجلت صدمة الحرب كرد فعل فني ، فقد بدأت تتظاهر منعكساتها الإبداعية بين التجارب النسائية الشابة المبعثرة مابين الداخل والمغترب ، إبتداءً من أمل سعادة وديمة حجار وإنتهاءً بالتطور الأسلوبي الذي جرى هذا العام على حساسية وموضوعات فاطمة الحاج ، فقد تحولت من فراديسها الغنّاء إلى جماهير وحشود المهجّرين في

الجنوب ، ولكن فاديا حداد تمثل التجربة النموذجيّة المغتربة عن إحباطات مابعد الحرب ، ورغم أنها لم تعاني من أهوالها مباشرة بسبب وجودها في باريس، فإن طيورها تمثل الرحم المقطوع عن مشيمة الوطن لقد نمت لوحتها في مساحة الإنكسار الطفولي اليتيم ، لذلك نرى أجنحتها تتكسّر في الفراغ الموحش ، لاتعرف طيورها سوى التحليق العبثي ، وكأن قدر الإغتراب وشدة الترحال تمثل الوجه المأسوي الآخر لفجيعة الحرب اللبنانية، وقد حققت نجاحاتها الباريسية إمتداداً لهذا التحرّق في الساحة التشكيلية الفرنسية.

٢ - رباب النمر والحياكه الجديدة للكائنات الفرعونية (مصر) :

إذا تأملنا إختيارات الناقدة فاطمة إسماعيل للفنانين الذين رسموا خارطة التشكيل في المحترف المصري عثرنا على أربع فنانات كبار من أصل تسع وعشرين فناناً ، تمثلن منعطفات بالغة الأصالة في تطوّر المحترف ، خاصة في فترة الريادة النهضوية على مثال تحية حليم وأنجي أفلاطون وجاذبية سري ومريم عبدالعليم ، ويذكر ناصر عراق أن الأميرة سميحة بنت السلطان حسين حاكم مصر مابين ١٩١٤ و ١٩١٨ كانت أول مصرية تحترف التصوير وتشارك لوحاتها في المعارض العامة (منذ عام ١٩٢٢) ، إن الاشارة إلى هذا التاريخ المبكر يكشف شراكة الفنانة الرائدة في مرحلة تأسيس الفن المعاصر في المحترف المصري ، والواقع أن مافات فاطمة إسماعيل من أسماء ستجده في مؤلف الفنانة نازلي مدكور ، المرأة المصرية والابداع الفني» (١٩٨٩) ، فقد حلّت سبع عشرة فنانة معاصرة تمثل الأجيال الفنية المتعاقبة ، ومهما يكن من أمر فإن الحاضنة الفنية الأنثوية المصرية لاتقل خصوبة عن اللبنانية ، وبالتالي لايمكننا أن نعزل تمايز التعبيرية رباب النمر عن الماضي الانثوي لهذه الحاضنة .

تقتصر تشكيلاتها غالباً على الأسود والأبيض مستعيرة طريقة نحت الإشارات الكرافيكية الفرعونية دون تثبيت مصدر أحادي للنور والظل ، مستحضرة بعض الكائنات الرمزية كالقط والطير وسواهما ، تبدو الأشكال وكأنها مقصوصات من عرائس مسرح الظل ، تتداني حدودها بطريقة لغزية سحرية حادة وخطرة ، وإذا كان أسلوبها موحياً «بالوصفية» فهي من أشدّ الفنانات إذعاناً للإملاء الحدسي الغامض والبكر ، ورغم ما توحي به تقنيتها من ذكاء فهي كما يصفها د. محمود عبدالله ، نزوع تحكمه الفطرة والفطنة وغريزة البقاء» («الثقافة الجديدة» ١٩٩٨) ، وتبدو من أقرب الفنانات المصريات إلى روح الفن البكر وتواصله مع آلية تفريغ الصور الأسطورية الشعبية دون الالتزام بإعادة، شرح مضامينها والالتزام بنقلها ، تتحول هذه المداخلات بالنتيجة إلى كوابيس مقلقة هرمية التفصل بحيث لاتخلو كينونتها الإنسانية والحيوانيّة من ملامح السخرية والعبث ، وبحيث تتآخى عناصر الطبيعة الجامدة وتتراقص أشياؤها ، وتتناجى عناصرها ، قبل أن تتأنسن، تقول هي نفسها في مقدّمة كراسي معرضها عام ١٩٩٨ بأن : الشكل الإنساني يتحرك ويتفاعل لخدمة مضمون خفي لايجوز ترجمته أو تفسير دوافعه خارج كيان العمل ذاته» ، وهو مايلخصه الدكتور مصطفى الرزاز بتعبير ، الألفة والافتراس في الرسم» .

والواقع أنّ الإهتمام بهذه الفنانة تأخر بسبب التباس تقويمها النقدي فيما عدا اكتشاف الفنان د. مصطفى الرزاز لأصالتها وتمايزها فقد إختلط الأمر على البعض بسبب استخدامها للحياكه الكرافيكية مما يوحي بالنمطية الطباعية في الصور التوضيحيّة، ولكن هذا النقد فاته أن الغاية التعبيرية أهم من الواسطة التقنيّة ، فالإيحاء التخيلي الذي تقودنا إليه كائناتها السحرية لا علاقة له بأية استهلاكية طباعيّة يشير ناصر عراق إلى هذا الإلتباس بتعليقه :

«إصرارها على إعادة الكرامة المجروحة لقيمة الموضوع أو المعنى بعد سنوات من الهجر والصد لقيمها من قبل الفنانين» («الثقافة الجديدة»١٩٩٨)

تبدو في الختام أشدّ تماسكاً وغوراً في خزائن الحدس وكأنها تعكس تبصيمات هذيانية لاراعية ، فالفعل التصويري بالنسبة إليها ومهما كان مجازياً أو مغرقاً في الدلالات الرمزية ، فلا علاقة له بنمطية الاذعان إلى سلطة الأدب، التي يمارسها فنانوا الصحافة ، كان د. مصطفى الرزاز يسعى اذن لإزالة مالحق تقويمها من جحود .

٣ – شلبية إبراهيم عرائس الخيال الوافدة من حكايا الريف (سورية) :

تنتمي هذه الفنانة إلى نفس حاضنة رباب النمر الأسطورية ولكن غذاءها التخيلي تميل كفته باتجاه طهرانية الريف أكثر من الثقافة الفرعونية ، تتداخل في هذه المساحة حكايا الريف المصري (موقع تفتّحها الإبداعي وولادة أو شحنها الشلحية) والريف السوري الذي سكنها خلال أربعة عقود إثر زواجها من الفنان السوري المعروف نذير نبعه وإذا كان أسلوبها التعبيري اليوم مثل تجربة زوجها تنتمي إلى خصائص التعبيرية السورية ، فقد اجتمع في لوحتها تراكم الحساسيّة المحلية الأنثوية ، والتي ابتدأت منذ أيام تأسيس «مدرسة الفنون النسوية» (١٩٣١) أي منذ تجارب الزميركجي والعطار وحتى ليلى نصير وأسماء فيّومي ، مروراً بعفور موره لي وإقبال قارصلي دون أن ننسى سناء محمود وآمال مريود وعشرات غيرهن ممن أغفلهن النقد على غرار بشيره خرنجي التي اختفت عن العروض والنشاط العام بسبب سوء فهمها ، ولكن لم تملك أية واحدة منهن ماملكته شلبية إبراهيم ، من تمايز واستقلال فني مدهش .

تخلط في لوحاتها مساحة الحلم بالواقع ، وتتداخل الحدود بين براءتها التعبيرية والوقائع المعاشة يومياً والمتحدة مع عالم زوجها نبعه ، يتلمس الإثنان نفس المواطن اللغزية في الأسطورة والحكاية ، لذا يبدو من التعسّف بمكان إخراج موهبتها عن إرتباطه العاطفي والسحري والتشكيلي بها ، تعكس العناصر الطهرانية التي يستدعيها إتصالها بهواجس وحكايا الأفراح والأحزان الشعبية علي غرار الملاك والطائر والعذراء والحصان ، تجري هذه الشطحات في غابات بكر تخضب بالخفر والحياء المشرقي ، تتكشف تربيتها من الإيماءة والخطرات الرومانسية خاصة في الأيدي والقدمين والخفّين وحركة الأجساد وانحناءة العنق وطرائق العناق ، عالم من الجان والأنس والعفاريت الوادعة المؤنسنة التي لاتعرف الشر رغم توجّسها ودهشتها به ، تشي شجرتها بروح الخصوبة ، والحمل الكوني الذي تدخل طقوسه في طهارة الأمومة . تكتشف وحدة العناصر

قوة شخصيتها ، وذلك ضمن خطوط وألوان باهرة الإبتكار، تمثّل واحدة من لوحاتها كيف أدخلت القمر إلى غرفة الجلوس ثم أخرجت الأثاث الى سطح المنزل ، تملك في هذا التبادل المتلبس ذكاء الطفولة ، وطهارة الثقافة ، نحس في لوحاتها بخشخشة خلاخيل الأحصنة الراقصة ، بعذرية الغواني المتوحّدات مع الزهرة والغيم والطيور ، لايتعكّر منهجها في أي تردد أو تعديل ، تنجز اللوحة كما تتنفّس في شهيق وزفير لايقبل العودة.

ماأبلغ الكاتب زكريا تامر حين كتب عنها يقول : «ترسم كما يغني البلبل الذي يحيا في عالم يخلو من الأقفاص والأصفاد والصيّادين».

٤ - سعاد العطار وحدائق بابل المعلّقة (العراق) :

قد تكون هذه الفنانة من أبعد المجموعة عن حساسية الفن البكر ، وذلك بسبب قوة شكيمة تقنياتها ومحسناتها البديعية العالية ، وهي صفة عامة في المحترف العراقي الذي طبعه جواد سليم بالصبر وحسن الأداء ، ولكنها تستثمر هذه الخصوبة والغنى بما تقترحه تقنيتها من عوالم ذاتية حلمية ، من حقول وغابات وبساتين وجنائن مجبولة بالأساطير الرافدية - العباسية ، تعثر فى حقولها البكر على أوشحة الأساطير البابلية التي رفعت الجنائن إلى أعلى برج المدينة ، وعلى الحديقة الفردوسية رمز الحكمة العرفانية والبسط والسجاجيد والمنمنمات ، يحلق في سماء الطرفين طائر العنقاء (أو السيمورغ) المختلط بهيئة الرخ والفينيق ، تعثر في ملامحه على تناسخات هيئة الأسود الآشورية المجنّحة وعلى صورة البراق في المعراج الإسلامي.

تختزن صورها المحفورات الشعبية والملاحم والسيمر والفروسيات ، محاولة تصعيدها الى مستوى الفن النخبوي الذي نعثر عليه في صفحات ذخائر رسوم المنمنمات في العصور العباسية والصفوية ، وجنائن العطار التي صورها الرسامون عابرة في سياحة تشكيلية مثيرة تشبه رحلة الهدهد في مدارج الملحمة المعروفة «منطق الطير».

٥ - آمال عبدالنور : «فنون الجسد» والطابعة الشبحية (فلسطين) :

يبدو المحترف الفلسطيني عامراً بالأمثلة الأنثوية الفعالة لدرجة أنني احترت فى اختيار النموذج الذي يمثلهن جميعاً فإذا ماتناولنا أعمال السيراميك لدى فيرا تماري وجدناها قد بلغت في السنوات الأخيرة درجة كبيرة من النضج حتى لكأنّها أقرب إلى المجسّمات الكنعانية أو كواليس مسرح الظل الشعبي ، أما ليلى الشوا فتبلغ غاية الإثارة في مشاهدها الشعبية الساخرة ، كما تحمل رنا بشارة وعداً كبيراً قريباً من الحدّة التعبيرية التي وصلتنا من عاصم أبوشقرا ، تملك تقرحاتها نفس الغضب والقهر ، فإذا ماتجاوزنا هذه الأمثلة قنعنا بعبقرية آمال عبدالنور، التي تعتبر اليوم على هامشيتها وعبثيتها الباريسية من أهم الرائدات في «فنون الجسد» لما بعد الحداثة ، ويعود إليها فضل الإستخدام الأول للطابعة الآلية (الفوتوكوبي) تصوّر شبحية جسدها المتعذب ، وصيرورته التعبيرية ، الأنوية ، تحمل تقنيتها معنى الزوال والشحوب والغروب والعطب والهشاشة والتهافت الوجودي الذي يشارف حدود فناء الشكل الذاتي في النور لازالت مثلها مثل رباب النمر حتى اليوم

بعيداً عن متناول النقد رغم أهمية ريادتها المتصقة بهاجس الغربة والتشتت الفلسطيني .

٦ - فخرا لنسازيد ، البحث الذي لم تكتمل وصيته (الأردن) :

قد يكون المحترف الأردني من أشد الحركات الفنية العربية المبصومة بالطابع الأنثوي ، وذلك مابين الفنانتين الأميرة وجدان علي وسهى شومان ، أي مابين المتحف ودارة الفنون ، بل إن البحث عن النشاط النسائي في اللوحة العربية يشكل هاجساً يجمع هذه المراكز الحيوية إلى جانب «صالة بلشاء التي تديرها السيدة عيساوي» ورغم أهمية بعض تجارب السيدات اللواتي تتلمذن على يد الرائدة فخر النسازيد فقد ظلت تحتكر قوة تجذّرها منذ بداية إقامتها في عمان في الصورة المحلية ، أقصد الصورة المنتزعة من اللاشعور الجمعي ، والمتناسخة عن فن المنمنمات والرسوم العربية الاسلامية ذات البعدين ، لم تتمكن أي من نساء الجيل التالي أن تتفوق على أصالة تشخيصاتها المحلية ، تشتمل على ذلك الغموض الفلكي في الفراغ ، والملمس الجداري ، والحنين النكوصي إلى التجمهرات المحلية الملسوعة بحرائق الشمس ، وبما أنها كانت تمارس التجريد الغنائي إلى جانب التعبيرية فقد تشوّشت وصيتها التشكيلية وظلّ بحثها مقطوع الرحم ، رغم ماعانقته بعض أعمالها من قواعد بالغة الأهمية والأصالة.

٧ - رابحة محمود ومهرجانات الأقنعة الشعبية (سلطنة عمان) :

يشبه دور هذه الفنانة ريادة فخر النسا، خاصة وأن أي من نساء الجيل التالي لم ينافس موقعها ، وتعتبر بحق المؤسسة الأولى للمحترف التعبيري العماني ، يتجاوز أسلوبها منذ البداية حدود الواقعية الشعبية أو الفولكلورية الى التعبيرية المتدفقة الحادة والقريبة من الشخوص الساخرة في عرائس مسرح الظل ، والرسوم الشعبية ، كانت متحرّرة منذ البداية (أي منذ عودتها الحميدة إلى مسقط عام ١٩٧٠) من الإغراء الوصفي أو الرومانسي الشعري محاولة بلوغ أقصى درجة من المأسوية المأزومة في اللون والشكل، تبحث فرشاتها الملتهبة عن أسباب التدمير والإختزال في الشكل والهيئة والدلالة ، فتصل إلى حدود التجربة الغنائية المنتزعة من مواطن الوجدان والحدس .

٨ - نجاة حسن مكي ودغدغات البصر والروح (الإمارات العربية المتحدة) :

من الخطر الكبير النظر إلى تجربة هذه الفنانة من خلال ظاهر مانوحي به أنسجتها ، وتحولاتها الاداثية من «أوهام بصرية» تدغدغ العين مثل المخمل أو انتثارات برادة الحديد حول المغناطيس ، فقد توصلت إلى إكتشاف أسباب الوحدة الداخلية في مصادفاتها اللونية ، لايمكن اكتشاف تعاملها الحدسي مع تنزيه الصورة إلا إذا ترصّدنا بدورنا وحدة التجربة من الداخل ، فهي تستقي من خبرتها الأنثوية من عالم القماش والثوب والخمار وتماوجات الحرير مايكفيها زاداً وجدانياً في طقوس التصوير ، تطرح تجربتها حدود الخصائص الأنثوية في التعبير رغم تماهيها لدى العديد ممن مروا معنا .

٩ – شادية عالم : الانعتاق من أصفاد المكان إلى مساحة المطلق (المملكة العربية السعودية)

تناسلت رهافة هذه الفنانة من عقد من سيدات المحترف السعودي المرموقات ، ذلك إبتداءً من الرائدة صفية ظفر . وتحتل شادية اليوم موقعاً متميزاً من التعبيرية العربية المحدثة ، إبتدأت بتصوير ذاتها في مرآة مشرقية ، ثم أمعنت في التعبير عن توحّد المرأة وإختناق روحها في حجرات إنطوائيّة ، ساعية للخروج من قمقم الغربة المختومة بتحرّق وجداني لاتحدّه حدود ، تلامس موهبة شادية توهجات تشارف حدود الفناء «عالم عاصف عامر بالوجد والغبطة والطهرانية والعذرية والخصوبة ، وقد تأخّر الوسط التشكيلي المحلي في اكتشافها حتى نالت جائزة الخطوط الجوية البريطانية ثم أقامت جمعية المنصورية معرضاً إستعادياً لها في جدّه .

تتجوّل مرايا لوحاتها في مدن وأقنعة وشخوص مؤنثة ، موشومة جميعها بإشارات الذاكرة المحلية ، والمتناسلة خاصة من تقاليد صناعة الكتاب في عصور إزدهار المخطوطات والمكتبات ودوائر الحكمة والعلم ، وهي الرسوم التي عرفت ، بالمنمنمات» والمتزرمة مع المخطوطات في أقبية الحجر والحصار .

١٠ – بلقيس فخرو ، والمدينة الموسيقيّة الفاضلة (البحرين)

استقرت تجربة بلقيس في السنوات الأخيرة على هيئة المدينة الحلمية الصائمة في عباب البحر ، تتلمّسها من خلال تحولات تشكيلية متماكية لانهائية ، تأخذ عمائرها كل مرة لبوساً «أوركسترالياً» أشبه بالنوطات الترقيمية المنغّمة بطريقة شبه تجريدية ، تتوالدت هذه المدينة من خلال عبور تصوير بلقيس من بوابات تاريخية موغلة في القدم ، وتقع بالتالي مع مدنها بين الوعي والحدس ، بين الثقافة «الفارابية» والحنين إلى مدينة طفولية معراجية حميمة ، تقع في موقع مطمئن خلف جبل «قاف» وفي برزخ يشق أرخبيل «دلمون» الذي يحاصره اليم واللؤلؤ وأناشيد البحارة .

إستعارت بلقيس هذه الأهازيج لتحيلها إلى عمائر نغميّة ، إلى سلالم لونية رهيفة ، تفور في فراغ نصبي متصاعد ، لعل هذا مايدفعها إلى زيادة أبعاد لوحتها ورحابة حيزها المحسوس ، وكأنها ساحة للتحليق الدؤوب .

١١ – ثريا البقصمي ، والبحث عن الإشارات الموروثة (الكويت) :

تستدعي ثريا مفرداتها المشرقيّة محاولةً إختزال اللغة البصريّة حتي حدودها البريئة ، ولكن معرفتها الكرافيكية وثقافتها تنال من عفويتها فتتداخل المفردات الذاتية بالشائعة ، لعله ولهذا السبب فإن مسحةً من الاستشراق تؤطر موهبتها اللونية ، تبدو ثريا خصبة الإنتاج دينامكية النشاط لذا تبدو أشد تنظيراً من زميلاتها ، ولا شكّ أنّ لتعددية دراساتها بين الكويت والقاهرة وموسكو ولندن ولتعدّدية ميادين هذه الدراسة ، من فنون طباعة وكرافيك ورسوم توضيحية قد أعطى صبغة عامة وإجتماعية للوحتها ، ولا يستهان بالمقابل

بنشاطها التوثيقي خاصة كتابها عن «المرسم الحر» ثم كثافة حضورها في العديد من التظاهرات والجمعيات .

١٢ - بايه محي الدين : عرائس وجنيات الثورة الثقافية (الجزائر) :

تبدو عوالم هذه الفنانة أقرب إلى السحر المنبثق عن جنيات وعرائس ألف ليلة وليلة ، وإذا كانت قد أثبتت تمايزها الاستثنائي في ساحة الفن المعاصر في باريس (في الأربعينات) ، فذلك أن الكاتب أندريه بروتون الذي نوه إلى خصوبة عوالمها قد أسرته في لوحاتها شمولية الصورة التي تحمل ثقافة الجزائر إلى الثقافة المستعمرة في باريس ، هي المقاومة التي جابهت عقود من الإجتياح الفرانكوفوني لعروبة الجزائر، وماأن تبنت الثورة الجزائرية إستقلالها حتى إعتبرتها رمزاً ثقافياً لها ، لاتقل ملحمة وبطولة عن جميلة بوحريد.

تبدو لوحاتها سجلاً حافلاً بالذاكرة السحرية للثقافة المحلية تستخرج كائناتها العضوية من عالم الفردوس والجنان : الطاووس والطيور والأسماك والفراشات وباقات الزهور والثمار العجائبية ، تحفل بكل ماتشتهي الأنفس والريحان من الروايات والحكايات المثيرة ، تصورها بخطوط محددة سوداء صريحة تحصر ألواناً محايدة وتكوينات متناظرة ومتبادلة وفق مبدأ الإنعكاس في المرآة - وهو النظام المستقى من فن «المثبت» أو الرسم على الزجاج من الخلف .

١٣ - فاطمة حسن ، أناشيد وأعراس لونية مغتبطة (المغرب) :

تخرج فاطمة حسن من تقاليد إزدهار الفن الشعبي كتعبير مقاوم للاستعمار ومتصل بتراكمات الصور الشعبية الممتدة على الإندثار ، وإذا ماتجاوزنا موضوعات العرس والختان والتجمعات النسائية والإحتفالات الداخلية على عموميتها عثرنا على الحساسية اللونية الهائلة التي تنسق على أساسها الدرجات الباردة والحارة ، وحوارهما المتناغم ، فالسطح اللوني يخرج من وظيفته الدلالية ليخضع إلى تواتلم وضرورات موسيقية بحته ، فالشعر أحمر لأنه يوازن الأزرق ، تشبه حياكة اللوحة إذن إنشاداً جماعياً من جواهر العقيق والزمرد والنيلة والزعفران والأرجوان والجاد وشتى ألوان الشرق وتوابله وسيراميكه وأزيائه وزجاجه المعشق . ترسم فاطمة حسن عناصرها كعرائس أو «موتيفات» مستقلة محززة بالخطوط السوداء مثلما تفعل بايه ولكن ألوانها أشد توهجاً والتهاباً.

١٤ - مريم بورد بالا : البحث عن أصل الكون في الإشارة الرملية (تونس) :

تتحرى هذه الفنانة أشكال الكائنات المجهرية الأولى التي تعيش صيرورة التطور «الداروني» فتبدو إشاراتها التعبيرية وكأنها مسوخ حية أو وحيدات خلية ، تدعوها مرة بالأشباح وأخرى بالملائكه، تبدو تقنيتها نخبوية وشعبية في آن ، ذلك أنها تعتمد على مادة المعجون الطيعة ثم تطلقها في مناخ صحراوي ، تخرج حساسيتها المأسوية من المدرسة الشعبية البكر التونسيّة ، خاصة وأنها تمارس مثلهم التصوير على الزجاج من الخلف «المثبت».

لعله من العبث بمكان البحث عن خصائص الأنوثة في اللوحة ، ولكن هذا لم يمنعنا من جمع

باقة الفنانات التي مرت معنا ، لقد وحّدها -كما ذكرت وحدة «التيّار التعبيري» بشتّى فروعه ، من التعبيرية التقليدية لدى كل من تحية حليم ورابحه محمود إلى التعبيرية المحدثة لدى حداد وعبدالنور وبودريالا ، مروراً بالبرازخ المتوسطه بين الحدّين علي غزار الحاج وفخرو ، ثم الأشواق الروحية التي تمثلت في تجربة شادية عالم وبدرجة أبعد لدى فخر النسا ، وإنعراجاً بالتعبيرية الشعبية (البكر) لدي كل من بايه وفاطمة حسن وبقصمي ، ثم التعبيرية الأسطورية لشلبية ورباب النمر، ولكن ماذا بقي؟ غابت بعض الأسماء وبعض المحترفات لسبب بسيط هو العجز عن متابعة تجربة الجميع ميدانياً ، بالأسماء التي وردت أعرف تجاربها عبر سنوات عن قرب ، فالوثائق النقدية والتاريخية الكتابيه لاتسمن ولاتغني من جوع، علي أمل المسامحة لإنزلاق بعض هذه الأسماء فقد تشفع متابعات الأيام المقبلة لسد هذا النقص ■

هوامش :

HELEN KHAL:
"THE WOMAN ARTIST IN LEBANON"1987
Edi : INSTITUE FOR WOMEN'S STUDIES.
WASHINGTON.

NAOMI SHIHAB:
"THE SPACE BETWEEN OUR FOOT STEPS"
1998 LIBRARY OF CONGRESS - NEW YORK .

ASAAD ARABI :
"L'AMALGAME ARTBRUT ART POPU-
-LAIRE" 1990 ANCRAGES - juin Poris

نازلي مدكور «المرأة المصرية والإبداع الفني(١٩٨٩ - دار تضامن المرأة العربية - القاهرة

أسعد عرابي : المحترف النسائي والاستلاب الإبداعي : ١٩٧٣ - مواقف / عدد خاص / باريس - لندن